

ABSTRACT

Title of dissertation: CINEMA ET MYTHES DANS L'ESPACE
FRANCOPHONE: LES REPRESENTATIONS DES
FIGURES HISTORIQUES DANS LES FILMS
D'AFRIQUE NOIRE ET DES ANTILLES.

(CINEMA AND MYTHS IN THE FRANCOPHONE
WORLD: REPRESENTATIONS OF HISTORICAL
LEADERS IN FRANCOPHONE FILMS OF BLACK
AFRICA AND THE CARIBBEAN)

Zacharie Nzepa Petnkeu, Doctor of Philosophy, 2005

Dissertation directed by: Professor Eileen Julien
Department of French and Italian

Beginning with a contextual characterization of the concepts of 'tragedy' and 'hero', this dissertation examines the various ways black filmmakers represent historical and political leaders of Francophone sub Saharan Africa and the Caribbean in their narratives. Eight movies are analyzed, including six from Africa -- David Achkar's Allah Tantou (1991), Med Hondo's Sarraounia (1986), Dani Kouyate's Keita. The Heritage of the Griot (1995), Raoul Peck's Lumumba. Death of a Prophet (1992), Cheick Oumar Sissoko's Guimba. The Tyrant (1995), Ousmane Sembene's Emitaï (1971) -- and two from the Caribbean -- Charles Najman's Royal Bonbon (2002) and Isaac Julien's Frantz Fanon: Black Skin White Mask (1996).

The study explores the use of cinematic techniques overlaid by cultural codes to suggest on the one hand either a deep sense of anti-heroism on the part of some leaders or the exaltation of others' heroism, and on the other, the attitudes of female heroines in their oppressive environment.

In this respect, the analysis draws upon theoretical works of semioticians and structuralists such as Christian Metz, Jurij Lotman, Claude Levi-Strauss and Roland Barthes. It also focuses on film aesthetics as a way of addressing the meaning of tragedy in relation to the contextual components of these movies as well as the ideological positions of the filmmakers considered to be representatives of the voices of the margins. The work of Fanon, Césaire, Memmi, Luce Irigaray, Assia Djebar, Ella Shohat and other post-colonial or feminist theoreticians is used to highlight the analysis.

In sum, this study is meant to reflect the awareness of oppressive forces and ideologies at work in contemporary political and social arenas in Africa and its Diaspora. It also brings to light men and women's responsibilities for challenging and standing up to such forces.

CINEMA ET MYTHES DANS L'ESPACE FRANCOPHONE:
LES REPRESENTATIONS DES FIGURES HISTORIQUES DANS LES FILMS
D'AFRIQUE NOIRE ET DES ANTILLES.

By

Zacharie Nzepa Petnkeu

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2005

Advisory Committee:

Professor Eileen Julien, Chair
Professor Joseph Brami
Professor Phyllis Peres
Professor Carol Mossman
Professor Dr. Pierre Verdaguer

© Copyright by
Zacharie Nzepa Petnkeu
2005

Table des matières

Introduction -----	1
Première partie: Problématique du héros africain et définition des concepts	
Chapitre I : Dissipation des doutes et méthodologie -----	13
Chapitre II : Essai de caractérisation de la tragédie et du héros en Afrique noire et dans sa diaspora antillaise -----	45
Deuxième partie: Deconstruction et mythification	
Chapitre I : Tragique et esthétique de la démythification -----	80
Chapitre II : L'esthétique de l'exaltation du héros : -----	140
Troisième partie: Tragique, héroïsme et regard au féminin	
Chapitre I : Tragique et héroïnes -----	192
Chapitre II : Les empreintes du mâle et l'éthique féministe ---	228
Conclusion -----	261
Bibliographie -----	268

INTRODUCTION GENERALE

Parler du caractère communautaire des sociétés africaines traditionnelles relève des lieux communs de l'anthropologie et de l'ethnographie. Mais cette vie sociale qui met l'accent sur l'instinct et l'esprit grégaire est diversement interprétée. Soit elle est saluée comme un creuset de solidarité, soit elle est saisie comme la matrice des entraves à une activité réflexive féconde de la part des individus. Le Sénégalais Cheikh Anta Diop par exemple met en cause « les structures sociales communautaires sécurisantes qui enlissent nos peuples dans le présent et l'insouciance du lendemain, l'optimisme¹ » (1981). Une approche des phénomènes africains qui fonde sa démarche sur des critères de groupe peut aboutir à des conclusions plus ou moins intéressantes selon le champ considéré.

Dans les arts du cinéma et de la littérature, l'esprit communautaire crée un amalgame qui ne permet pas toujours aux critiques d'aller plus loin que la surface des œuvres étudiées. Par exemple, on salue généralement en Ousmane Sembene l'écrivain qui reste fidèle aux fondamentaux culturels africains en traitant de manière collective ses héros. Dans Lumumba : la mort du prophète (1992) de Raoul Peck, un personnage s'insurge contre l'évocation du communisme de Lumumba comme une allégeance à une idéologie importée. Selon ce personnage, les Africains sont des communistes par essence ; l'esprit communautaire est la force motrice des sociétés, le fondement même des cultures africaines.

¹ Cheikh Anta Diop. L'Affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine. Paris : Unesco, 1981, p. 72.

Dans l'étude que nous entreprenons sur les représentations cinématographiques des figures historiques de l'espace francophone d'Afrique Noire et des Antilles, nous prenons le contre-pied des approches qui s'inspirent de l'esprit communautaire pour saisir les héros dans leur individualité. Cette perspective n'a pas accroché l'attention des critiques des cinémas africains qui, en amalgamant les héros dans leurs travaux – nous le verrons dans la première partie – ne rendent pas suffisamment compte de toute leur richesse comme signifiants et comme signifiés² culturels.

Ces représentations qui renforcent la dynamique à l'œuvre dans la culture et les jeunes cinémas d'Afrique et de sa Diaspora antillaise sont méconnues pour certaines du fait des difficultés économiques qui entravent la distribution des films qui les portent ou pour des raisons de censure. Des œuvres qui sont parfois de grandes réussites du point de vue de la thématique et de la technique cinématographique tombent de la sorte dans l'oubli. C'est le cas du film Sarraounia (1986) de Med Hondo. Les difficultés que nous avons surmontées pour obtenir une copie de cet excellent film introuvable dans les circuits de distribution ont renforcé notre détermination à mener cette étude avec pour objectif entre autres de susciter l'attention de la communauté académique sur la négligence de telles richesses artistiques. Comment encourager les réalisateurs africains et antillais, comment stimuler et nourrir l'inspiration créatrice de nouveaux cinéastes si les oeuvres qui existent attirent moins l'attention tant des consommateurs en quête de divertissement que des critiques dont le travail consiste à examiner, analyser et juger

² Pour les sémioticiens du cinéma – nous nous inspirons ici de Christian Metz –, tout ce que nous voyons, écoutons ou lisons à l'écran, telles les images des héros par exemple que nous voyons défiler, sont des signifiants. L'étude de la bande-images en donne une idée. Ainsi, l'écran est le lieu du signifiant ; tandis que l'autre face de ces signes, le signifié, se retrouve dans la diégèse ou l'histoire. Ces rapports occupent les questions de la dénotation et des connotations dont Metz traite un aspect dans Essais sur la signification au cinéma. Paris : Klincksieck, 1971, pp. 113-146.

lesdites œuvres ? La piste nous a paru ainsi féconde au regard des questions soulevées par l'environnement et le contenu des films que nous avons réunis dans notre corpus.

Les questions autour des représentations des figures politiques historiques et des leaders d'opinion dans l'espace circonscrit et l'insuffisance du discours critique à leur endroit sont régies par un déterminisme qui tient à la fois de la nature ancienne des cultures africaines, de l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, des indépendances et des impératifs de la construction des nouveaux Etats et nations. Il s'agit des réalités suffisamment complexes dans lesquelles cultures, histoire et politique s'imbriquent et offrent aux artistes un riche éventail de possibilités et d'options. C'est en réalité ces différents points de vue des créateurs servis par l'éclairage des situations référentielles historiques, culturelles et politiques qui constituent la trame de notre analyse.

S'agissant de l'ancienneté des cultures noires qui nous ramène à la période pré-coloniale que d'aucuns considèrent à tort ou à raison comme l'âge d'or des civilisations africaines, les représentations des héros comme Soundjata Keita sont-elles mythifiées, ou bien sont-elles affranchies de la vision édénique ou dépouillées de leurs attributs légendaires?

Quant à l'esclavage, il a transplanté des populations africaines vers de nouvelles terres comme les Caraïbes. La situation nouvelle vécue dans cet autre monde n'a pas sérieusement altéré le fonds culturel de ces populations. Mais l'expérience des luttes séculaires pour l'affranchissement, la liberté et la dignité a fait naître des leaders comme Boukman, Toussaint Louverture et Henri Christophe en Haïti, Léon-Gontran Damas en Guyane, Aimé Césaire et Frantz Fanon à la Martinique par exemple. Sous quels angles les films rendent-ils la plupart de ces figures qui nourrissent leur matière de l'expression?

La colonisation ayant placé les Africains face à des choix identiques à ceux des Antillais, quelles perceptions les cinéastes ont-ils des nationalistes comme Patrice Lumumba au Congo, Sékou Touré en Guinée Conakry, voire Léopold Sedar Senghor au Sénégal?

Viennent les indépendances qui introduisent une nouvelle donne en acculant les anciens et les nouveaux leaders aux devoirs d'éveil et de construction d'une conscience et d'une identité nationales. Aux derniers cités s'ajoutent Mobutu du Zaïre ou Thomas Sankara du Burkina Faso ayant tous inspiré plus d'un réalisateur. Les cinéastes chantent-ils leurs louanges ou les ramènent-ils à la dimension de simples êtres sociaux?

Constatons que ce tour d'horizon ne fait mention jusqu'ici que des héros masculins. Les femmes ne sont pas pour autant absentes des écrans comme héroïnes historiques et politiques. Si comme le prétend Anne Hugon « rares étaient les sociétés africaines pré-coloniales où les femmes en tant que groupe social avaient un réel pouvoir politique » (90), il est toutefois erroné de soutenir qu'elles sont généralement écartées du domaine militaire, et qu'elles « ne participent guère aux résistances contre la conquête (coloniale), à l'exception du bataillon de femmes du roi Béhanzin du Dahomey (les Amazones³ ». Sarraounia apporte un cinglant démenti à une telle affirmation. Notre étude voudrait également contribuer au renforcement de ce démenti en intégrant au corpus des films représentant des héroïnes politiques, sans exclure la possibilité d'analyser les images des femmes qui jouent des rôles politiques dans des films qui représentent des figures masculines.

Comme on le voit, il s'agit d'un vaste champ de recherche qu'il serait prétentieux de vouloir couvrir dans le cadre d'une seule étude. Nous avons par conséquent délimiter

³ Anne Hugon. Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine. Paris : Armand Colin, 1998, p. 90.

un corpus qui comprend huit films dont deux sur les leaders de la Diaspora antillaise francophone et six sur ceux de l'Afrique noire francophone.

Pour les Antilles,

- Charles Najman. Royal bonbon. 2002.
- Isaac Julien. Frantz Fanon: Black Skin, White Mask (Documentaire). 1996.

Pour l'Afrique noire francophone,

- Achkar David. Allah tantou (Documentaire). 1991.
- Med Hondo. Sarraouina. 1986.
- Dani Kouyaté. Keita. L'héritage du griot. 1995.
- Raoul Peck. Lumumba: la mort du prophète (Documentaire). 1992.
- Ousmane Sembène. Emitaï. 1971.
- Cheikh Oumar Sissoko. Guimba, un tyran, une époque. 1995.

Ce matériau est composé de films de fiction et de documentaires. Le paragraphe ci-dessous donne un aperçu des films dans un ordre qui ne respecte pas nécessairement leur disposition dans la liste ci-dessus.

La narration dans Guimba, un tyran, une époque (1995) et Keita. L'héritage du griot (1994), est assurée par des griots ; l'histoire, teintée de merveilleux dans les deux films, se déroule dans le passé pré-colonial. Si le premier n'est pas sans rappeler la dictature et l'époque contemporaine de Moussa Traoré au Mali, le second est une tranche de l'épopée du légendaire Soundjata Keita dont la naissance, l'enfance difficile, l'apparition des dons surnaturels et l'exil sont retracés dans le film. Le documentaire Lumumba, la mort d'un prophète (1992) évoque la passion – pour emprunter cette image christique – du tout premier chef de Gouvernement éphémère du Congo indépendant. Dans la sorte de documentaire/fiction qu'est Frantz Fanon : Black Skin, White Mask, Isaac Julien explore la biographie du penseur martiniquais en s'inspirant de ses idées sur les questions de la lutte contre le colonialisme et sur la libération des peuples opprimés. L'histoire de la solitude et des souffrances du père du réalisateur David Achkar dans les geôles de Sékou Touré est le sujet du documentaire Allah tantou (1991) qui soulève de multiples

interrogations sur le leader guinéen célébré plus ou moins comme un mythe. Sous des dehors de bouffonnerie, Royal bonbon (2002) représente un roi sans sujets sous les traits de Henri Christophe d'Haïti. Dans l'épopée éponyme Sarraounia (1986), Med Hondo rend hommage à la reine sahélienne qui combat les troupes de l'expansion coloniale française à la fin du XIX^e siècle. Dans le même registre de la résistance au régime colonial, Sembène Ousmane pour sa part tire la matière d'Emitaï (1971) de l'histoire des femmes Diola de la Casamance.

Documentaire ou fiction, les films de ce corpus présentent des caractéristiques communes : la nomastique est traitée sans fard, car pour l'essentiel, les personnages gardent dans l'univers des films leur patronyme ou leur pseudonyme historiques. En outre, le fait que d'un film à l'autre chaque texte est une narration complète est intéressant pour l'analyse et efface dans notre étude les cloisons entre les genres. Dans ces films se mêlent la légende, l'épopée, le conte, la mémoire, les réalités contemporaines, mais surtout l'histoire, le pouvoir, le nationalisme et les impératifs de sauvegarde ou de construction des sociétés ou des nations à travers le temps. Dans ce processus, mythe ou héros – on évitera de réduire ce dernier concept à sa seule connotation de personnage central du film – peuvent être évoqués, selon la tonalité de chaque film, pour caractériser la figure ou le leader représenté.

Aucune étude dans le domaine du cinéma n'ayant à ce jour investi de manière systématique le champ des représentations des leaders politiques africains, je regroupe dans mon corpus des films se situant à l'intersection de l'histoire et de l'imaginaire : nous admettons pour critère de sélection la réalité ou l'existence historique des figures représentées.

La question se pose dès lors de savoir comment sont rendues par exemple les figures de Soundjata Keita, Lumumba, Sékou Touré, Fanon, Sarraounia... dans les films qui les représentent ? Comment comprendre ces représentations ? Quelle vision du monde traduisent-elles ? Ces questions sont centrales sans voiler d'autres interrogations sur le contexte de production des films ou leurs fonctions sociales.

Au-delà de toutes les spéculations, notre préoccupation essentielle se démarque de toute recherche de la vérité historique pour interroger d'une part les mécanismes de construction des figures politiques dans les films du corpus, et d'autre part, la signification desdites figures en fonction de l'esthétique ou de l'écriture cinématographique de chaque réalisateur. L'hypothèse qui répond mieux à cette préoccupation et que nous définissons ci-dessous permettra d'explorer tout le long de l'étude ces questions et d'autres avancées antérieurement.

A première vue, l'univers de toutes les oeuvres retenues semble traversé par un dénominateur commun, la tragédie. Nous consacrons de larges segments du chapitre II de la première partie à la définition de ce concept. Pour l'instant, constatons que les leaders représentés font face à des forces ou des contingences qui ne dépendent pas d'eux, tout en développant chacun des passions vécues dans le cadre des projets de société ou en fonction des ambitions personnelles. Visionnaires ou fantasques, ces caractères traversent l'univers des films où ils sont mis en scène et développent des attitudes différentes selon la sensibilité et l'inspiration de chaque réalisateur. Sékou Touré est un sanguinaire; Lumumba est un martyr; Henry Christophe est un bouffon; etc.... Dans l'ensemble, tout est conflit, tristesse et échec, tout est terreur et malheur. Le tragique prend de multiples visages qui varient du tragi-comique au tragique le plus effrayant et funeste. Le caractère

suffisamment marqué de l'échec et du tragique ainsi que le déséquilibre qui s'observe dans le traitement des personnages féminins au regard de leur rôle durant les grands moments de l'histoire déterminent la formulation de ma thèse : la représentation cinématographique des figures historiques de l'espace francophone d'Afrique noire et des Antilles est une tragédie qui produit d'une part des anti-héros et des mythes, et d'autre part, déprécie le rôle féminin. C'est à l'analyse de la construction de ce tragique vécu par les caractères principaux dans les films et à son interprétation que je m'attèle dans la présente étude.

Dans sa formulation, cette hypothèse nous installe dans le domaine de l'art et renferme des concepts qui, s'ils ne sont pas nouveaux en Afrique, posent quelques problèmes du point de vue de leur définition esthétique. Dans son étymologie, la tragédie par exemple est un concept occidental du domaine de l'art dramatique. Or, comment la définir dans le contexte africain sans faire référence à son signifié grec? Cette démarche semblerait de notre part du galvaudage et de la trahison des sources du concept. A notre connaissance, aucune langue africaine ne dispose d'un équivalent à la 'tragédie' sur le plan esthétique. D'un autre point de vue, le recours aux catégories de la pensée occidentale est perçu par bon nombre d'intellectuels africanistes comme une aliénation. Le problème est suffisamment complexe et les débats ouverts engagent des penseurs comme V. Y. Mudimbe⁴ ou Kwame Anthony Appiah⁵ pour ne citer que ces deux-là.

Réflexion sur la définition et la signification de l'Africain contemporain en termes de pensée philosophique, The invention of Africa de Mudimbe apparaît comme la version africaine de l'Orientalisme d'Edward Saïd. Dans ce texte, l'auteur essaie de montrer que

⁴ V. Y. Mudimbe. The Invention of Africa. Bloomington : Indiana University Press, 1988.

⁵ Kwame Anthony Appiah. In m Father's House : Africa in the Philosophy of Culture. Oxford : Oxford University Press, 1992.

la pensée moderne en Afrique est un produit de la pensée occidentale et par conséquent une invention de l'Occident, une excroissance du néocolonialisme intellectuel, conclusion que constate Jedi Shemsu Jewheti⁶ dans son analyse du texte de Mudimbe. Celui-ci souligne pour le déplorer qu'à ce jour, l'analyse en Afrique a recours à l'ordre épistémologique occidental. Selon lui, la philosophie et la science au sens strict ne font pas partie de la pensée africaine traditionnelle. Par conséquent, cette dernière devrait en être dotée par les Africains eux-mêmes. Quand il en vient à examiner l'évaluation que font les Occidentaux de la pensée africaine, il salue dans la négritude et la post-négritude les réactions des Africains au mépris de l'Occident. Mais ce que Mudimbe ne relève pas, c'est que la négritude en tant qu'un moment du corps de la pensée africaniste auquel il rêve, a créé des œuvres esthétiques sans développer une théorie de l'art africain.

Dans la même veine que Mudimbe, mais moins radical cependant, Kwame Anthony Appiah évoque d'abord l'aliénation linguistique et constate que « *for many of its most important purposes, most African intellectuals, south of Sahara are what we call 'europhone'* » (4). Soulignons que par rapport aux contraintes linguistiques, Mudimbe qui se fait le champion de l'authenticité de la pensée africaine est muet. Peut-être considère-t-il la colonisation linguistique comme achevée et réussie, lui qui écrit dans une langue occidentale. Appiah pour sa part poursuit son constat en relevant que les modes d'acquisition des nouvelles théories, concepts et croyances imposent à ceux qui pensent et écrivent pour le futur de l'Afrique des termes empruntés d'ailleurs.

Pour revenir à Jedi Shemsu Jewheti, il n'existe pas selon lui de solution de compromis : « *It seems to me that the objective is neither to adapt African discourse to*

⁶Jedi Shemsu Jewheti. « The Invention of Africa and Intellectual Neocolonialism ». http://www.africawithin.com/carruthers/invention_of_africa.htm

the parameters of a European discipline nor to modify the European discipline to include African content because both approaches are essentially intellectual versions of neocolonialism. Rather Africans should construct their own modern disciplines based upon the pillars of African traditions⁷ ».

Quelles attitudes adopter en attendant l'avènement de ce corps de pensées nourries des réalités authentiquement africaines ? Pour notre part, la conclusion de Kwame Anthony Appiah à ses observations précédentes emporte notre adhésion et inspire en grande partie notre approche méthodologique dans cette étude : « *We may acknowledge that the truth is the property of no culture, that we should take the truths that we need wherever we find them* » (5).

Nous reviendrons à ce débat dans la première partie de cette étude qui en compte trois. Chaque partie comprend deux chapitres.

La première partie est de facture théorique. Nous partons ici des doutes et des difficultés qui entourent les représentations des figures historiques en Afrique pour démontrer leur réalité. Nous définissons ensuite notre méthodologie qui est éclectique : nous empruntons nos catégories d'analyse à la sémiotique, au structuralisme, au post-colonialisme et au féminisme (Chapitre I). Nous définissons nos concepts opérationnels en esquissant une caractérisation du concept de la tragédie dans le moule culturel africain (Chapitre II)

La deuxième partie est consacrée à l'analyse de six films en deux séries différentes. La première série renferme Guimba, un tyran, une époque, Royal bonbon, et Allah tantou. L'expression du tragique dans ces films débouche sur la démythification du héros. Ce sont les films de l'anti-héroïsme (Chapitre I). L'analyse des films de la

⁷ Cf. note 6.

deuxième série dont Frantz Fanon : Black Skin White Mask, Lumumba : la mort du prophète et Keita. L'héritage du griot met en évidence le tragique de l'exaltation du héros (Chapitre II).

La troisième partie saisit le héros féminin dans la mouvance tragique. L'analyse d'Emitaï et de Sarraounia permet d'illustrer la figure de la femme résistante dans un environnement patriarcal. (Chapitre I). Les images de ces deux films et celles de quelques autres œuvres du corpus sont réexaminées dans le cadre des rapports sociaux de sexe et de l'éthique féministe. (Chapitre II).

Pour chacune des parties ainsi définies, l'analyse s'appuiera essentiellement sur deux codes cinématographiques, la mise en scène et le montage et procédera de la description et du fonctionnement des films à leur interprétation. Au point de départ, nous recherchons dans les films leurs propres structures en faisant abstraction de leur perspective socio historique. Nous examinons ensuite la construction du tragique dans les textes regroupés à chaque niveau. Une fois les structures dégagées, nous poussons l'analyse vers leurs effets ou leur signification socio historique ou idéologique, selon des observations qui se dégagent des films eux-mêmes.

Première partie :

PROBLEMATIQUE DU HEROS AFRICAIN ET

DEFINITION DES CONCEPTS

CHAPITRE I: DISSIPATION DES DOUTES ET METHODOLOGIE

Réagissant à une question posée hors-champ au sujet de Patrice Lumumba, Premier Ministre du tout premier Gouvernement du Congo indépendant en 1960, un personnage européen du documentaire Lumumba: la mort d'un prophète de Raoul Peck (1992) déclare:

C'est un mythe, mais ce n'est pas un mythe congolais. C'est à l'extérieur...c'est surtout à l'extérieur. Il y a encore un parti lumumbiste au Congo [...] mais il n'y a plus le charisme de Lumumba. Et ce genre de mythe, les Africains aiment bien ce qui est vivant, je ne crois pas que ça marche très fort là-bas... Je suis même sûr que ça ne marche pas. Les mythes construits autour d'un héros mort, ça marche en Amérique Latine, ça marche partout; mais jusqu'à présent, je crois qu'en Afrique, je ne sais pas... Vous voyez un exemple?

Rappelons que le film est un documentaire dans lequel une voix-off analyse, commente et assure à la troisième personne la narration des événements que viennent appuyer les voix de multiples personnages représentés comme des témoins de l'histoire. Cette polyphonie énonciative, ce procédé de changement, de déplacement ou de va-et-vient constant de la voix narrative entre l'instance principale et les autres foyers narratifs est une marque de la liberté créatrice du cinéaste qui brouille à loisir l'identité du narrateur. Selon Nwachukwu Frank Ukadike qui qualifie un tel discours d'essai filmé dans le langage du documentaire⁸, ce jeu diversifie l'autorité de la voix narrative. La

⁸ N. Frank Ukadike dans « The Other Voice of Documentary: Allah Tantou and Afrique je te plumerai » article paru dans le numéro 18 de Iris, Printemps 1995. Cité par Melissa Thackway. African Shoots Back. Alternative perspectives in Sub-Saharan Francophone Film. Bloomington: Indiana University Press, 2003, p. 99. L'article est repris dans Françoise Pfaff (Ed). Focus on African Films (pp. 159-172). Bloomington: Indiana University Press, 2004. Nwachukwu écrit: « *We find a constant shift in the voice of authority, as the form of narration turns to what we might term a filmed essay in documentary dialect. The many kinds of presentation within the films ... diversify the authoritative voice.* » [Nous observons un déplacement constant de la voix principale au fur et à mesure que la forme narrative évolue vers ce que j'appellerais un

question posée au foyer principal de la narration fait ainsi autorité; mais elle ne reçoit ni réponse, ni commentaire. Cette séquence représente peut-être l'une des constructions les mieux réussies de l'oeuvre de Peck: tandis que dans le film, les mentions écrites dévoilent les noms de la plupart des personnages consultés, le personnage ci-dessus reste anonyme, bien que cadré en gros plan. L'absence de réaction de la part de l'instance narrative principale paraît ménagée à dessein pour laisser la question ouverte à l'adresse de toute audience ou de tout récepteur virtuel intéressé. En fait, l'affirmation qui fait de son auteur un témoin de l'histoire contemporaine de l'Afrique se prête inévitablement à discussion.

Selon ce personnage, il n'y a de réalité que du vivant en Afrique. Dans le cas d'espèce, l'on comprendra que les hommes d'exception traversent leur temps et plongent, à leur mort, dans le néant sans laisser de traces. Jugement contestable au regard des films que les cinéastes africains et ceux de la diaspora noire antillaise consacrent aux représentations des figures politiques. Ces dernières n'ont-elles donc aucune place dans l'imaginaire africain? Sont-elles sans signification? Pour être prises en charge par les oeuvres de l'esprit, elles doivent pourtant être plus ou moins présentes dans la mémoire collective ou dans celle des artistes. Or, ce ne serait pas le cas en Afrique. Une lecture disjonctive et contextuelle des propos du personnage du film de Peck permettra d'abord de préciser la problématique de la présente étude, de faire ensuite le point des travaux critiques autour de la représentation des figures politiques en Afrique, de définir ensuite la méthodologie qui sous-tend toute notre analyse.

essai filmé dans le langage du documentaire ... Les multiples formes de présentation dans les films diversifient la voix narrative].

I- DU DENI A LA REALITE DES REPRESENTATIONS DES FIGURES POLITIQUES

Les propos du personnage de Peck soulèvent des problèmes aussi tangibles que sensibles au regard des restrictions régionales qu'ils contiennent. L'effort de compréhension de l'affirmation selon laquelle l'intérêt pour les mythes africains vient des regards extérieurs à l'Afrique souligne entre autres l'importance de la définition des concepts. Que recouvrent les notions de "mythe" et de "héros" dans le contexte africain? – Le deuxième chapitre de cette partie y est consacré – Quelle vision du monde traduisent-elles? Les cultures africaines ont-elles une quelconque influence sur le jugement de ce personnage ou y a-t-il plutôt lieu de considérer les stéréotypes développés par sa culture à lui pour engager une réflexion sur la pertinence de son discours?

Dans la perspective de notre étude, le destin du héros croise les impératifs historiques et politiques de la construction d'une nation. Le tragique qui enveloppe le destin de Lumumba comme de celui de bien d'autres leaders politiques africains avant et après lui serait-il sans signification pour les masses africaines? Le concept du tragique que nous définissons également et dont nous examinons les rapports avec le mythe dans le chapitre suivant, présenterait, tout comme celui du mythe et du héros, une coloration différente selon les cultures. Car, la certitude que ce qui n'est pas vivant n'entre pas dans les catégories de la pensée africaine n'est-elle pas mesurée à l'aune des conceptions d'une autre vision du monde? Et au cas où cette approche culturelle se révélerait valide, le jugement de valeur en est-il pour autant pertinent? Ne s'enracine-t-il pas plutôt dans un courant philosophique et anthropologique ayant développé et entretenu le déni de l'Histoire, et partant, de la mémoire collective ou de la sédimentation culturelle chez certains peuples dont les Noirs? Hegel n'a-t-il pas soutenu la thèse des ténèbres en

Afrique noire en démontrant et en concluant que cet espace était une table rase sur le plan historique, « une suite d'accidents, de faits surprenants »⁹ sans aucune graine de rationalité? On peut rappeler qu'une telle historiographie a pu nourrir la méprise d'un ethnologue comme Lucien Lévy-Bruhl et sa thèse sur le primitivisme ou la mentalité prélogique des peuples inférieurs¹⁰. Pareillement, l'on n'est pas sans savoir la doctrine de Kipling sur le fardeau de l'homme blanc, l'homme de la race forte et supérieure appelée à servir les "besoins des races sauvages, mi-diables, mi-enfants", voire à écrire leur histoire¹¹. Ainsi en est-il par exemple de la biographie de l'artisan de la Révolution haïtienne, Toussaint Louverture, écrite par le français Dubroca pour diaboliser le Général noir aux yeux de l'opinion française ou de la « civilisation ».

Dubroca ne fait l'économie d'aucun vocable assez fort pour vilipender Toussaint: de l'hypocrisie au cannibalisme en passant par la fourberie, la tyrannie, la barbarie et la sauvagerie qui suggèrent toutes sortes d'atrocités, tout y passe. L'auteur prend surtout soin de toujours souligner l'appartenance raciale de Toussaint, le dépeignant de la sorte comme une excroissance de la vilenie d'un peuple. Jugeons-en par quelques extraits de son texte qui date de 1802¹².

Dès l'introduction, des prémisses provoquent l'intérêt et captent l'attention du lecteur en posant des traits qui seront itératifs dans toute l'oeuvre:

Je me suis abstenu d'écrire la vie de cet Africain couvert de sang et de forfaits, et j'ai imposé silence aux pressentimens (sic) cruels que les apparences même de sa modération rendaient plus profonds dans mon ame (sic); mais à présent quel intérêt pourrait s'opposer à la publicité d'une

⁹ Friedrich Hegel. La raison dans l'histoire. Paris: Union Générale d'Editions, 1979, p. 249.

¹⁰ Lucien Levy-Bruhl. L'âme primitive. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

¹¹ Dans un poème écrit en 1899, Rudyard Kipling, prix Nobel de la littérature en 1907, exalte la colonisation comme la mission civilisatrice de la race blanche, race supérieure.

¹² Dubroca. La vie de Toussaint-Louverture, chef des noirs insurgés de Saint-Domingue. Paris: Dubroca Libraire, 1802.

histoire qui ... peut offrir un aliment intéressant à la juste impatience du public depuis long-temps (sic) induit en erreur sur le compte de ce chef des noirs? (2)

Suit dans le texte la description des actions et des ambitions de « Toussaint-Louverture, ce chef des noirs » (15), « cet Africain forcené » (43) « la férocité naturelle de son caractère » (6)... La guerre qu'il mène avec ses partisans contre les Français est « une guerre de cannibales ... Leur zèle avait les caractères les plus affreux, ceux du fanatisme qui égorge sans pitié au nom du ciel, et ceux d'une barbarie profonde pour qui les lois sacrées de la nature, du sang, et de l'humanité, ne sont rien. » (10) Il n'en faut pas davantage pour tirer sur Toussaint Louverture et sa contribution à la libération de Haïti le voile de l'ignominie et de la damnation.

Ici se posent certaines questions au centre de la théorie post-coloniale – elle inspire plusieurs segments de l'analyse dans la présente étude – que J. R. Martin résume ainsi: « *Whose history? Who speaks about the past and in what terms?* »¹³ [L'histoire de qui? Qui parle du passé et en quels termes?].

Pour l'instant, constatons tout simplement que si le discours du personnage européen de Lumumba: la mort d'un prophète que l'on peut ranger dans le même paradigme que le discours de Dubroca, demeure problématique, des arguments ne manquent pourtant pas qui étayent son point de vue.

L'on doit reconnaître par exemple que la dimension orale des cultures nègres continue sans doute à influencer le regard et la lecture des étrangers dans leur jugement des faits relevant de ces civilisations. L'opinion de certains penseurs africains est de

¹³ J. R. Martin. "Making History. Grammar for Interpretation". In J. R. Martin and Ruth Wodak (Eds.), Re/reading the Past. Critical and Functional Perspectives on Time and Value (pp. 19-57). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003.

nature à induire à des interprétations plus ou moins justifiées de la part d'un regard extérieur. Invoquons ici le célèbre aphorisme assez controversé d'Amadou Hampâté Bâ selon lequel en Afrique, « un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle »¹⁴. Parce que pour Hampâté Bâ, observateur averti des traditions africaines, le vieillard symbolise la sagesse, car dépositaire et gardien des connaissances, sa mort signifie par conséquent l'effacement de ces dernières. Le rôle joué par les griots dans certaines sociétés africaines ressemble à plusieurs égards à celui des vieillards. « Le griot était détenteur de tout le savoir d'un pays ou d'une famille, déclare le cinéaste malien Cheick oumar Sissoko. C'est lui qui devait transmettre les principes de la vie sociale et familiale. Et quand il avait un nouveau roi, c'était à lui de le former, de l'éduquer »² (203). C'est dire que la disparition du griot ayant manqué à ses obligations de transmission du savoir signifie, comme cela a été souvent le cas, l'effacement des connaissances dont il était le conservateur.

Par l'emploi d'un temps verbal du passé, la position de Sissoko ménage toutefois une ouverture dans le sens d'une évolution qui certes reste à déterminer. Celle d'Hampâté Bâ nous semble un soupir qui exprime l'abandon ou la mort de la tradition orale. En effet, ce dernier ne voit par exemple aucune dynamique dans l'ordre de la transmission du savoir ou dans la participation des jeunes générations à l'animation et à la conservation des connaissances.

¹⁴ Cette maxime acclamée et rendue célèbre par les Occidentaux dans les annales de la sagesse et des traditions africaines a été prononcée par le penseur malien à la tribune de l'UNESCO en 1962. Mais ce sont des propos qui ne réunissent pas toujours les suffrages de certaines classes (les jeunes par exemple) qui pensent que sur le plan didactique, ils traduisent l'incapacité des Africains à transmettre des connaissances d'une génération à l'autre.

Contrairement au sage africain, Jack Goody¹⁵ qui reconnaît la réalité de l'incarnation du savoir par les anciens dans les sociétés de tradition orale voit le rôle des vieillards suppléé et renforcé par la tradition de l'écriture ou du livre. Il ne s'agit pas de rejeter les pratiques orales, loin de là, mais de répondre à l'air du temps en développant une symbiose entre l'oralité et les apports de l'écriture. Mais plutôt que de les louer, Goody blâme les vieillards quand il écrit : « *The elders are by-passed; they are those who have not 'kept up', attached to the old way, rather than the new* ». [Les anciens sont démodés; ils n'ont pas tenu, accrochés qu'ils sont aux anciennes pratiques plutôt qu'aux nouvelles] (164).

La maxime de Bâ offre à un individu dont les annales et autres documents écrits sont les supports des traditions, suffisamment d'arguments pour une appréciation plus ou moins approximative des faits culturels africains. Au crédit d'un tel individu, on peut ajouter les imprécisions et la nébulosité qui entourent certains événements historiques du fait de manque de profondeur de champ sur le plan temporel ou de la datation appropriée desdits événements dans la tradition orale. Goody peut ainsi soutenir que

In the absence of inscriptions, the time-depth of the record is limited. The chronology that is kept takes the form of the lengths of reign, but these recollections are rarely accurate beyond living memory ... Rulers give little attention to the oral conservation of the more concrete of their past glories. All distant achievements tend to cluster around the name of the conquering hero. (136)

¹⁵ Jack Goody consacre une grande partie de ses travaux à la pratique de la transmission du savoir dans les sociétés africaines, « *societies where the bulk of knowledge is passed down orally in face-to-face contact, between kin-group or village. There, poursuit-il, the elders are the embodiment of wisdom; they have the largest memory stores and their own experiences reach back to the most distant points in time* ». [sociétés dans lesquelles l'essentiel du savoir est transmis oralement, soit dans un rapport face à face, soit entre parents, soit à l'échelon du village. Ici, les anciens incarnent la sagesse; ils ont la capacité mémorielle la plus importante et leurs expériences personnelles remontent à des moments les plus éloignés dans le temps]. *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 164. (Sauf indication contraire, toutes les traductions dans cette étude sont libres et de nous).

[En l'absence d'inscriptions, l'âge du document est limité. La chronologie conservée prend la forme de la durée des règnes; mais ces souvenirs sont rarement précis au-delà de la mémoire vivante... Les souverains accordent peu d'attention à la conservation orale des gloires les plus réelles du passé. L'on a tendance à inscrire tout exploit éloigné dans le temps au compte du héros bâtisseur].

Ce serait par exemple le cas avec Soundjata Keita, le fondateur du Mali, même si l'on situe avec plus ou moins de précision l'époque de son règne. Comment dès lors ne pas penser que les héros morts s'évanouissent en Afrique dans la nuit des temps? Revenons aux Antilles pour reprendre dans un domaine autre que littéraire l'exemple de Toussaint Louverture que la plupart des historiens s'accordent à reconnaître comme le plus grand des héros noirs des temps modernes. Rappelons qu'en son temps, il se considérait lui-même comme « le premier des noirs », fait attesté par plusieurs documents d'histoire.

Non seulement Toussaint Louverture a bénéficié à ce jour de peu de faveurs des artistes – aucun film par exemple ne lui a été consacré –, pis encore, Jean-Bertrand Aristide, alors Président d'Haïti, a décidé de transférer en France en juin 2002 le buste du héros noir à l'occasion du bicentenaire de l'indépendance haïtienne. Il s'agit-là d'une bien curieuse démarche en vue d'honorer ou de révaloriser l'âme du champion de la liberté des esclaves en expatriant vers le pays autrefois oppresseur et contre lequel l'indépendance a été arrachée de haute lutte, l'une des ses rares représentations conservée jusqu'alors au Palais National en Haïti. Se débarrasser d'un tel patrimoine culturel, n'est-ce pas la preuve, si besoin était, que l'oeuvre et la mémoire du précurseur de l'indépendance sont minimisées et ne suscitent pas un grand intérêt pour la nation ou pour les masses en Haïti? On dirait autant de Patrice Lumumba honoré à Moscou par les Soviétiques qui baptisent une université en son nom peu de temps après sa disparition.

Passer de Haïti ou d’Afrique en Amérique du Sud citée comme exemple d’espace où les mythes politiques sont valorisés, c’est changer dans une large mesure d’espace culturel. Quelques exemples assez révélateurs militent en faveur d’une grande attention pour les leaders historiques de cet espace.

Des volumes de documents d’histoire sont consacrés à Simon Bolivar surnommé « El Liberator » (Le Libérateur) pour avoir combattu l’occupant espagnol et contribué à la mise en place d’au moins une demi-douzaine de nations. Le territoire de La Bolivie a été baptisé en son honneur. Le révolutionnaire Che Guevara n’a véritablement acquis son statut de héros et n’est entré dans la légende qu’après sa mort. Sur le plan artistique, la photographie, la littérature ou les films renforcent sa gloire et sa réputation mythiques. Le tapage médiatique et l’actualité faite de manifestations de rue appelant au jugement du dictateur Augusto Pinochet, tombeur du leader populaire chilien Salvador Allende attestent de l’attachement du peuple à ce dernier.

Seuls quelques personnages importants des temps modernes ont été évoqués ici, ceux dont l’histoire de la résistance à la colonisation post-colombienne a bâti la renommée.

Quant aux civilisations occidentales ou orientales, les héros et les figures historiques sont ici légions et leur statut séculaire se trouve fixé et renforcé par le travail de l’écriture qui fut inventée tôt dans ces espaces.

Mais se fonder sur une approche comparatiste pour conclure à une table rase des empreintes des hommes d’exception en Afrique, des hommages que l’on leur rend ou de leurs représentations sous quelque forme que ce soit résulte, soit d’une vision étriquée, soit d’une méconnaissance des cultures et des réalités africaines. En dessinant et en

projetant les perspectives africaines à partir de l’imaginaire d’autres peuples, une certaine opinion s’engage dans une démarche fort simpliste à notre avis.

L’on sait depuis les travaux d’Edward Saïd les prétentions des Occidentaux à écrire et à parler au nom des peuples et des territoires conquis. Dans Orientalisme¹⁶, l’auteur analyse entre autres la perception réductrice des réalités orientales par les Anglais et les Français traités de pèlerins. Saïd écrit:

Every pilgrim sees things his own way ... A pilgrim like Chateaubriand claimed insolently that he undertook his voyages exclusively for his own sake... What was the Orient for the individual traveler in the nineteenth century? Consider first the differences between an English speaker and a French speaker. For the former, the Orient was India, of course, an actual British possession ... a major colony. ... In contrast, the French pilgrim ... came there to a place in which France, unlike Britain, had no sovereign presence. Consequently, French pilgrims, from Volney on planned and projected for, imagined, ruminated about places that were principally in their minds (168-169).

[Chaque pèlerin voit les choses à sa manière. Un comme Chateaubriand revendiqua avec insolence qu’il avait entrepris ses voyages pour des raisons personnelles. Que représentait l’Orient pour le voyageur du XIX^e siècle? Considérez d’abord les différences entre un anglais et un français. Pour le premier, l’Orient c’était l’Inde, une véritable possession anglaise, bien sûr, une importante colonie. Par contre, le pèlerin français se trouvait en Orient dans une région où la France n’avait aucune présence souveraine, contrairement à l’Angleterre. En conséquence, les pèlerins français, depuis Volney, planifièrent, projetèrent, imaginèrent, ruminèrent des espaces qui figuraient essentiellement dans leurs esprits.]

On le voit, la définition de l’Orient est dictée par des raisons relevant des rivalités et des politiques coloniales, des fantaisies esthétiques et de l’imagination des écrivains à la recherche de leur moi existentiel. Les réalités du véritable Orient sont consciemment ou involontairement ignorées.

¹⁶ J’ai recours dans cette étude à la version anglaise: Edward W. Saïd. Orientalism, New York: Vintage Books Edition, 1979.

A l'instar de l'Orient, l'Afrique a connu ses propres pèlerins occidentaux avec des étiquettes d'explorateurs, de missionnaires, d'administrateurs et de corps expéditionnaires coloniaux, d'écrivains en mal d'exotisme. On trouverait les traces de la plupart dans le moindre livre d'histoire de l'Afrique. Ceux-ci ont été précédés par les esclavagistes dont bon nombre ne furent pas plus loin que les côtes du continent. Chacun avec ses oeillères vient se ranger aux côtés de certains de leurs contemporains rebaptisés africanistes, exception faite de ceux dont la bonne foi est incontestable. Les propos du personnage de Lumumba... peuvent aussi intégrer le paradigme de ces discours africanistes qui continuent à entretenir des relents d'impérialisme culturel.

Comment déclarer que les mythes ou les héros morts n'intéressent pas les Africains sans s'exposer à une réprobation pour prise de position partisane? Nous avons par exemple examiné ailleurs comment la volonté de dénégation de la culture ou de l'existence de l'autre en tant que entité différente et pensante pouvant influencer le mouvement des choses et le cours de l'histoire était assez perceptible dans quelques films de fiction et documentaires français¹⁷. Le silence de certains de ces documentaires sur le rôle de Toussaint Louverture dans les défaites qu'il infligea à l'homme de guerre et Empereur des Français Napoléon Bonaparte¹⁸ en témoigne. Ce à quoi Ines Murat fait contrepoids en démontrant dans Napoleon and The American Dream (1976) la dette que l'expansion territoriale et la puissance américaines doivent à la Révolution haïtienne menée par Toussaint Louverture.

¹⁷ Il s'agit par exemple de: Napoléon (fiction). Dir. Abel Gance. 1927; Napoleon (documentaire) en quatre parties. Dir. David Grubin. 2000.

¹⁸ Nous avons essayé de le démontrer dans deux textes ayant fait l'objet des présentations à des conférences. Il s'agit d'une part de « Mythe et cinéma: Toussaint Louverture ou le cauchemar de Napoléon Bonaparte. (Une lecture des films d'Abel Gance et de David Grubin) ». 57th Annual Kentucky Foreign Language Conference - KFLC -, University of Kentucky, Lexington, April 15-17, 2004. Et d'autre part, de « Mythe et cinéma: la seconde mort de Toussaint Louverture », XXIXth Conference of Canadian Society for Eighteenth-Century Studies, Vancouver, October 22-25, 2003.

En reconsidérant l'optique orale sans laquelle toute entreprise d'analyse des faits culturels africains serait parcellaire et tronquée, l'observateur qui s'abstient de toute comparaison a priori pour respecter et comprendre de l'intérieur toute culture comme le suggère Edouard Glissant¹⁹ découvre assez vite que la thèse de la mort qui plonge tout dans l'oubli dans les cultures négro-africaines est assez fragile. Car s'il est établi qu'outre l'histoire, la mémoire collective d'une société se reflète le plus souvent dans les oeuvres d'art – musique, littérature, arts visuels – les extraits poétiques suivants de Birago Diop sont un hymne lourd de signification:

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis
Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit,
Les morts ne sont pas sous la terre
Ils sont dans l'arbre qui frémit,
Ils sont dans le bois qui gémit,
Ils sont dans l'eau qui coule,
Ils sont dans l'eau qui dort,
Ils sont dans la case, ils sont dans la foule,
Les morts ne sont pas morts.

Birago Diop célèbre ici une sorte de panthéisme qui intègre les vivants et ceux que la mort n'a que d'apparence arraché et dont le souffle

Redit chaque jour le pacte
Le grand pacte qui lie,
Qui lie à la loi notre sort;
Aux actes des souffles plus forts,
Le sort de nos morts qui ne sont pas morts;
Le lourd pacte qui nous lie aux actes
Des souffles qui se meuvent (173-175).

L'ignorance d'une telle métaphysique brouille les repères de lecture des phénomènes culturels en Afrique. Ne sont-ce pas ce « grand pacte », le sens de l'histoire

¹⁹ Nous commentons largement l'opinion d'Edouard Glissant dans "Espace francophone et politiques linguistiques: glottophagie ou diversité culturelle?". Présence Francophone n° 60 (2003): 80-91.

et l'ancrage à la tradition orale qui, le jour de l'indépendance, ont inspiré au souffle de Lumumba son discours-testament au peuple et aux opprimés d'Afrique? « Je vous demande, déclare-t-il dans le film qui reprend les images d'actualité de l'époque, de faire de ce 30 juin 1960 une date illustre que vous garderez ineffaçablement gravée dans vos coeurs, une date dont vous enseignerez avec fierté la signification à vos enfants, pour que ceux-ci à leur tour fassent connaître à leurs fils et à leurs petits-fils l'histoire glorieuse de notre lutte pour la liberté. »

N'est-ce pas le même pacte dont les principes sont portés par la seule table de la mémoire qui oriente les artistes depuis la nuit des temps, et fait dire à Ousmane Sembène, le doyen des cinéastes sur le continent: « *Our culture and our past have been denied for a long time. History has been buried, and our dead have refused to die a second death* ». [Notre culture et notre passé ont été longtemps reniés. L'histoire a été enterrée et nos morts ont refusé de mourir une seconde fois]. Pour Sembène, personne ne peut mieux sentir et rendre compte du passé que ceux qui l'ont vécu dans leur chair, l'ont reçu, ou le perçoivent comme un leg. De là, il souligne la responsabilité des artistes: « *We have to recover the everyday dimension, the relations we had with our colonizers* »²⁰. [Nous devons rétablir chaque parcelle des relations quotidiennes avec nos colonisateurs].

Le défi consiste dans son cas à utiliser le cinéma pour corriger « les images avilissantes » selon l'expression de Melissa Thackway (1) que ce médium manipulé par les Occidentaux a toujours projetées de l'Afrique et de son histoire. Il s'agit aussi et surtout, affirme Sembène dans une argumentation reprise par David Murphy, de lutter contre l'aliénation en exaltant des modèles de héros auxquels les jeunes générations

²⁰ Cité par Josef Gugler. "Fiction, Fact and The Critic's Responsibility: Camp de Thiaroye, Yaaba, and The Gods Must Be Crazy". Focus on African Films. Ed. Françoise Pfaff. Bloomington: Indiana University Press, 2004. pp. 69-85.

pourront s'identifier. « Les jeunes Africains s'identifient aux cowboys, aux gangsters, à Jean-Paul Belmondo ou à Marlon Brando. Et cela avec d'autant plus de force qu'ils n'ont pas de héros nationaux auxquels se référer. C'est pourquoi la décolonisation mentale de l'Afrique n'aura lieu que lorsqu'on osera enfin montrer ses réalités propres. »²¹

Joignant l'art à la parole, Sembène s'est engagé dans la perspective de la désaliénation, et le critique Samba Gadjigo peut saluer en lui le pionnier des cinéastes africains dont les oeuvres sont consacrées à leur propre regard sur l'histoire de l'Afrique. Gadjigo écrit: « *The 1971 release of Emitai, Ousmane Sembene's first historical feature film, introduced a new strategy in African cinema, the appropriation of African history, and served as a catalyst for other new stories about the African past.* »²² [La sortie en 1971 de Emitai, premier long métrage historique d'Ousmane Sembène, introduit une stratégie nouvelle dans le cinéma africain: la réappropriation de l'histoire africaine, et sert de catalyseur à d'autres histoires relatives au passé africain]. Commentant Camp de Thiaroye (1988) qui retrace le massacre des tirailleurs sénégalais pour avoir revendiqué à leur retour de la deuxième guerre mondiale un meilleur traitement de l'administration coloniale française, Sembène affirme le pouvoir résurrectionnel du cinéma:

Ces hommes ne mourront plus maintenant, grâce au cinéma. Les Français les ont tués, mais le cimetière existe encore à Dakar. Nous l'entretenons toujours... Jusqu'à ce film, c'était des morts anonymes. Maintenant, elles ne sont plus anonymes. Quand nous recevons des amis, nous leur disons: 'Allons visiter le cimetière de Thiaroye', et ils vont voir le cimetière. Il y a des tombes et des croix. Il n'y a ni noms, ni matricules. Mais c'est la mémoire de l'histoire. Et cela, nous le gardons²³.

²¹ Propos d'Ousmane Sembène repris par David Murphy. Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction. Oxford: James Currey Ltd, 2000, p. 70.

²² Samba Gadjigo. « Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future » in Françoise Pfaff (Ed). Focus on African Films (33-47). Bloomington: Indiana University Press, 2004.

²³ Propos repris par David Murphy. p. 162.

Le cinéma comme moyen d'expression permet ainsi la reconstitution du passé, redonne chair et âme aux « oubliés » et contribue au démenti à l'idée selon laquelle les Africains ne manifestent aucun intérêt pour leurs mythes ou leurs héros morts. La quantité et la qualité du travail des griots, des musiciens, des écrivains, des sculpteurs ou des peintres entre autres, dans le seul domaine de la représentation des leaders politiques ou d'opinion, vivants ou morts, l'attestent considérablement. Si l'on ne s'en tient qu'au cinéma et à la littérature, le seul espace francophone de l'Afrique noire et des Antilles offre à la lecture un éventail d'oeuvres riches et diversifiées.

En littérature, le genre dramatique permet au Martiniquais Aimé Césaire de recréer l'histoire de deux éminentes figures de la scène politique africaine: Une saison au Congo (1966) est consacrée à Patrice Lumumba dans la tourmente des défis des indépendances africaines des années soixante. La tragédie du roi Christophe (1963) évoque les difficultés du roi Henri Christophe aux prises avec les impératifs de la construction de la nation haïtienne dans sa partie nord au XIX^e siècle, et ce, après la révolution ayant abouti à l'indépendance de l'île. Ces deux oeuvres sont devenues des classiques du genre théâtral en Afrique et aux Antilles. Kondo le requin (1973) du Béninois Jean Pliya est la chronique de la résistance du roi Gbehanzin d'Abomey dans sa volonté de repousser les Français qui convoitent son territoire. Le Malien Seydou Badian met en scène le héros de la nation Zulu en Afrique du Sud dans la pièce La mort de Chaka (1962).

Quant au genre poétique, le sénégalais Léopold Sédar Senghor dédie un poème au même légendaire Chaka dans son recueil Ethiopiennes (1956).

Dans le genre romanesque, la Haïtienne Fabienne Pasquet ressuscite dans La deuxième mort de Toussaint Louverture (2001) le héros haïtien décédé au Fort de Joux dans le Jura en France. Elle le ramène dans sa prison où il engage une conversation existentielle avec un autre prisonnier. Sur le continent, Remember Ruben (1974) du Camerounais Mongo Beti situe l'action aux temps de la colonisation et campe entre autres personnages de pure fiction la figure historique et emblématique de Ruben Um Nyobé, le héros du mouvement indépendantiste camerounais. Dans La vie et demie (1979) du Congolais Sony Labou Tansi, l'opposant Martial tourmenté par le dictateur qui gère le pouvoir est une métaphore à laquelle l'on pourrait identifier tout individu que le destin dresse singulièrement contre les régimes répressifs d'Afrique. Les figures féminines ne sont pas en reste: le nigérien Abdoulaye Mamani tourne en fiction dans Sarraounia (1980) la résistance victorieuse de la Reine du même nom face à la pénétration française au XIXe siècle.

Comme on peut le remarquer, la littérature est à l'avant-garde de l'élan esthétique de représentation des figures historiques africaines. Le cinéma assure le relais en produisant des films qui adaptent parfois les oeuvres littéraires.

Le film Sarraounia (1986) du réalisateur mauritanien Med Hondo est par exemple de cette veine. Il s'inspire du roman d'Abdoulaye Mamani évoqué ci-dessus. Ousmane Sembène ressuscite dans Emitaï (1971) la jeune héroïne Aline Sitoé Diatta de la Casamance au Sénégal. Des cinéastes de différentes nationalités jettent leur dévolu sur Les trois pionniers et hérauts des premières heures de la négritude: Léopold Sédar Senghor entre deux mondes (1997) est le titre du documentaire dans lequel le regard – quoiqu'extérieur – du réalisateur français Pierre Beuchot dresse un portrait suffisamment

riche du poète-président. La Guadeloupéenne Sarah Maldoror déplore que beaucoup de grandes figures noires soient absentes des manuels scolaires et des dictionnaires et réalise Aimé Césaire, le masque des mots (1986) et Léon-Gontran Damas (1995). Césaire est également la matière du documentaire en trois parties de la Martiniquaise Euzhan Palcy: Aimé Césaire: une voix pour l'histoire (1994). Balufu Bakupa-Kayinda campe dans Thomas Sankara (1991) le révolutionnaire éphémère burkinabè, tandis qu'une autre de ses oeuvres, Le damier (1996) cache mal le dictateur Mobutu de l'ex-Zaïre à qui le Belge Thierry Michel consacre également son film Mobutu, Roi du Zaïre (1999). Si Fanon retient l'attention d'Isaac Julien dans Frantz Fanon : Black Skin, White Mask (1996), Patrice Lumumba est au coeur d'un documentaire et d'une fiction de Raoul Peck, à savoir Lumumba: la mort du prophète (1992), et Lumumba (2000). Sans faire des figures historiques réelles le sujet principal de leurs réalisations, d'autres cinéastes à l'instar de Sembène Ousmane dans Faat Kine (2000) ou de David Achkar dans Allah tantou (1991) y représentent des personnages comme Kwame Nkrumah, Nelson Mandela, Sékou Touré, Thomas Sankara, tous décédés à l'exception de Nelson Mandela.

Après ce survol n'ayant pris en compte que les personnages historiques réels pour l'essentiel, il convient de relever que certains de ces films ont été réalisés dans des conditions matérielles difficiles auxquelles s'est souvent mêlée la censure. Sarah Maldoror qui en a vécu l'expérience lors du tournage de Léon-Gontran Damas s'indigne: « Après, il ne faut pas s'étonner que les enfants ne connaissent que La Fontaine et Victor Hugo »²⁴

Ousmane Sembène a lui aussi tâté de la censure. Emitai et Camp de Thiaroye ont été interdits de projection en France et au Sénégal pendant longtemps. Gadjigo voit dans

²⁴ « Sarah Maldoror. Le parcours de la combattante ». www.humanite.fr/journal/2001-02-03-238954.

ces mesures des tentatives de museler et de réduire ainsi au silence une imagination et une voix qui risquent de créer du tumulte dans la mer calme de l'historiographie officielle (39). La censure protège les versions établies de l'histoire africaine et constitue, pour les cinéastes et autres créateurs d'oeuvres de l'esprit, un obstacle qui ne réussit pas pour autant à briser leur détermination à témoigner et à réhabiliter à leur manière l'histoire. Les figures historiques s'en trouvent révalorisées.

Ainsi, parmi les leaders représentés ou ceux en projet de l'être et décédés pour la plupart, certains ont été adulés dans leur pays, et le sont encore, quelque timides que soient les hommages. Lumumba par exemple est gravé dans les mémoires et dans l'espace sur le continent. L'une des grandes villes du Congo Démocratique, Lumumbashi, lui porte témoignage. Sarraounia est considérée comme la première héroïne au niveau national au Niger. Nationaliste, bâtisseur d'empire et chef de guerre anti-colonialiste salué par ses adversaires européens comme le Napoléon noir du Soudan, Samori Touré hante les mémoires, et particulièrement celle d'Ousmane Sembène. L'histoire de Samori renseigne sur sa résistance de près de deux décennies à la pénétration française dans la région de l'actuelle Guinée-Conakry. Le cinéaste sénégalais le considère comme l'un des grands héros de tous les temps. Il a par conséquent en réserve un scénario de 2014 pages du film L'Almany Samori Touré, le projet le plus ambitieux de sa vie, semble-t-il. Dans une interview accordée à Boubacar Boris Diop, il affirme que la non réalisation de ce film marquerait l'échec de toute sa carrière²⁵.

Le tableau que révèle le tour d'horizon qui précède limité à la seule Afrique francophone sub-saharienne appelle un constat irréfutable: les figures historiques

²⁵ Le volume du scénario et le commentaire sont repris par Samba Gadjigo. « Sembene Ousmane and History on the Screen: A Look Back to the Future », p. 33.

politiques ne sont absentes ni du vécu quotidien des Africains, ni de leur imaginaire. Et les regards extérieurs, concrétisés par des oeuvres, viennent plutôt compléter la dynamique de la production sur le continent et les Iles. Pourtant, des questions telles que celles du personnage du documentaire Lumumba... continuent à se poser sur la place et l'importance des représentations de ces figures. Ces interrogations ne traduisent-elles pas dans une certaine mesure, l'insuffisance du discours critique ou la faible vulgarisation des travaux qui existent dans ce domaine?

II- LA REVUE DE LA LITTÉRATURE CRITIQUE

Paulin Soumanou Vieyra publie en 1975 Le cinéma africain des origines à 1973 en notant que « les cinémas africains commencent à peine à se manifester, et il n'existe encore aucune étude d'ensemble qui leur soit consacrée. » (8) En l'espace d'une génération, les cinémas d'Afrique noire et de sa Diaspora antillaise sont passés du stade de la jeunesse à celle de la maturité relative. Pourtant, La critique de ces cinémas est restée jeune, au regard de quelques travaux, et surtout de l'intérêt enregistrés dans ce champ. Dans l'introduction à Questioning African Cinema paru en 2002, Nwachukwu Frank Ukadike évoque la faiblesse de la production critique « *This volume, écrit-il, builds upon the only two other books published to date that attempt to synthesize Africa's film practices from African perspectives: Manthia Diawara's African Cinema: Politics and Culture (1992) and my own Black African Cinema (1994).* » (xix). [Ce volume fait pendant aux deux seuls ouvrages publiés à ce jour et qui essaient de faire une synthèse des pratiques en cours dans le cinéma africain à partir des perspectives africaines: African Cinema: Politics and Culture (1992) de Manthia Diawara, et mon livre Black African

Cinema (1994)]. Sans négliger d'autres publications, même si elles sont en nombre réduit, Ukadike insiste, il convient de le souligner, sur l'effort de synthèse de son ouvrage et de ceux qu'ils mentionne. Mais pourquoi laisse-t-il de côté Twenty-five Black African Filmmakers: A Critical Study with Filmography and Bio-Bibliography (1988) de Françoise Pfaff? Beaucoup moins frais, certes, que Questioning African Cinema, il est cependant de la même veine: comme Ukadike, Pfaff donne la parole aux cinéastes dans une série d'interviews, avec en prime l'intervention du pionnier Sembène dont on déplore l'absence dans le texte d'Ukadike. Si la question de l'existence de la critique ne se pose plus, celle de son contenu reste préoccupante.

A en juger par la vogue de la critique littéraire par exemple, l'on constate que dans le domaine du cinéma, l'essentiel des efforts de la réflexion critique est venu de l'extérieur du continent et des Iles et a d'abord porté sur la lutte pour l'affirmation des identités et la valorisation des cinémas d'Afrique.

Le cinéma dit africain débute dans un environnement institutionnel et économique défavorable fait de structures léguées par la colonisation dont les Africains n'arrivent pas à se défaire. Claire Andrade Watkins a pu écrire:

*As Black African cinema moves into the third decade, many of the obstacles for financial and technical self-sufficiency in production, distribution and exhibition have remained largely unsolved. Efforts of establishing national film structures, or regional centers for distribution, exhibition and production have not resulted in viable, stable and profitable ventures capable of supporting an independent African cinema*²⁶.

[A l'entrée du cinéma de l'Afrique noire dans sa troisième décennie, plusieurs obstacles à une auto-suffisance financière et technique dans la production, la distribution et la projection sont restés largement insolubles. Les efforts de création des structures cinématographiques nationales ou

²⁶ Claire Andrade-Watkins. « Frances's Bureau of Cinema – Financial and Technical Assistance 1961-1977. Operations and Implications for African Cinema ». In African Experiences of Cinema (Eds. Imruh Bakari and Mbye B. Cham). London: British Film Institute, 1996, pp. 112-127.

des centres régionaux de distribution, de projection et de production ne se sont soldés par aucune entreprise viable, stable et avantageuse capable de soutenir un cinéma africain indépendant].

Autant dire que pour un art qui vit du grand public et d'argent, le rouleau compresseur des puissances financières des pays du Nord constitue encore aujourd'hui plus que jamais sous le couvert de la globalisation une menace constante à l'essor et à la survie des cinémas d'Afrique.

Le privilège accordé par la critique au contexte et aux réalisateurs rappelle les tendances de la critique littéraire traditionnelle interrogeant les sources et la vie des écrivains. Les titres des ouvrages évoqués ci-dessus et de bien d'autres encore sont à cet égard révélateurs. De Paulin Soumanou Vieyra à Frank Nwachukwu Ukaide en passant par Françoise Pfaff – voir aussi The Cinema of Sembene Ousmane, a Pioneer of African Film (1984) – ou encore Mbye Cham et Claire Andrade-Watkins dans Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema (1988), voire Manthia Diawara, pour ne citer que ces pionniers de la critique filmique en Afrique, le monolithisme est de règle tel que le traduit le singulier « cinéma africain » dans les différents titres. Mbye Cham dans Ex-Iles. Essays on Caribbean Cinema (1992) fait subir le même traitement au cinéma antillais. Dans cette sorte de croisade, les nécessités de dire, de saluer la naissance d'un nouvel art, de célébrer l'affirmation d'un cinéma authentiquement africain, d'interroger les réalisateurs sur l'environnement de leurs activités imposent un front commun qui fait la part belle à quelques cinéastes de renom comme Ousmane Sembène.

Cependant, en marge de cette démarche d'ensemble, les expériences nationales et individuelles attirent progressivement l'attention des critiques. Suzanne Crosta donne un aperçu des monographies consacrées au cinéma des différents pays (92). D'autres études

s'intéressent à des cinéastes autres qu'Ousmane Sembène (71). Ainsi se confirme le principe de la pluralité des expressions et de l'éclatement des sujets. L'on accorde de plus en plus d'importance aux textes comme entités privilégiées d'analyse. On peut lire sous la plume d'Olivier Barlet: Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question (1997), ou sous celle de Françoise Pfaff: Focus on African Films (2004). Quelques ouvrages et de nombreux articles abordent des centres d'intérêt aussi divers que l'histoire, le genre, le nationalisme, la religion, les relations interculturelles, l'espace, le développement, l'immigration, les pandémies, la mort... La pertinence des nouvelles orientations tient du fait que les films ne sont plus de simples prétextes à l'analyse sociopolitique ou historique de telle ou telle région. On peut bien inférer avec Sada Niang que la critique se trouve désormais confrontée

non plus à un cinéma africain conçu de manière monolithique, mais à une série de films se réclamant de l'Afrique sous des modes variés. Les grilles d'analyse s'élargissent et certains critiques vont jusqu'à déclarer caduque une certaine "archéologie de l'origine" ayant servi de moule aux premiers films de Sembène. D'autres plus discrets élargissent le concept de pertinence de sorte à intégrer la nouvelle donne des cinéastes installés en Occident. Enfin paraissent aussi certains critiques refusant de consacrer une spécificité au film africain et la soumettant à l'analyse de théories postcoloniales et postmodernes. (72)

Dans ce climat, il convient de s'interroger sur les considérations que les critiques accordent aux films représentant les leaders politiques et d'opinion ayant croisé l'histoire réelle du continent. L'analyse permettra de souligner le peu de cas que lesdits critiques font de la construction des personnages dans les films.

S'agissant par exemple des films de Raoul Peck sur Lumumba, Mbye Cham estime que

the heroic figure of Patrice Lumumba, the first prime minister of the Congo and great Pan-Africanist, looms so large in the consciousness and

memory of Peck that he devotes two different films to the life and times of this exceptional revolutionary hero... Peck's Lumumba ... is the latest in a series of well-crafted and highly acclaimed films that rewrite African history from African point of view. (55)

[la figure héroïque de Patrice Lumumba, le tout premier Premier Ministre du Congo et grand Panafricaniste hante tellement la conscience et la mémoire de Peck qu'il consacre deux films différents à la vie et à l'époque de ce héros exceptionnel de la révolution... Le Lumumba ... de Peck est le dernier en date d'une série de films bien travaillés et très acclamés qui ré-écrivent l'histoire africaine à partir des points de vue africains].

Outre les films de Raoul Peck, Mbye Cham analyse Sarraounia de Med Hondo qu'il classe aux rangs des meilleures épopées filmiques africaines. De l'héroïne Sarraounia, aucun détail n'est donné sur sa construction, le critique préférant plutôt évoquer les attributs légendaires de la personnalité historique de la reine afin de mieux étayer l'option de la ré-écriture de l'histoire africaine par le réalisateur. Nous retrouvons dans cette démarche les tendances bien connues de la critique littéraire traditionnelle.

En affirmant que Ousmane Sembène s'est inspiré des actions héroïques de la Sénégalaise Aline Sitoé pour construire le récit dans Emitai, Samba Gadjigo témoigne que le film a contribué à la restauration de la mémoire de la jeune femme et au relèvement de la fierté du peuple de la Casamance (41). Par cette circonlocution Gadjigo manque d'analyser les images ou les mécanismes de la représentation de la figure singulière de la jeune héroïne entre autres personnages féminins du film. Il conclut par ailleurs, dans une autre étude sur Sembène en faisant référence à Emitai, que le cinéaste « creuse dans ses mémoires de guerre » pour dénoncer le gommage dont les Africains sont l'objet dans les récits (81-82).

Le constat est identique pour David Murphy qui noie cette singularité de l'héroïne dans le collectif des femmes du film. Intéressé beaucoup plus par les obsessions et les options du cinéaste, il écrit: « *Sembene presents the women of the village as a force of*

resistance against the colonizer... He seeks to radicalize the role of women by giving a political dimension to their traditional roles as mothers and providers. » [Sembène présente les femmes du village comme une force de résistance contre le colonisateur... Il cherche à radicaliser le rôle des femmes en ajoutant une dimension politique à leurs fonctions traditionnelles de mères et de pourvoyeuses] (170).

Melissa Thackway et Nwachukwu Frank Ukadike analysent Allah tantou, la première pour montrer comment le cinéaste David Achkar s'inspire de sa mémoire familiale ou de son histoire personnelle pour rendre compte de l'histoire publique ou collective (114-116); le second pour démonter les stratégies par lesquelles le cinéaste déroge aux critères classiques du documentaire pour exprimer une autre forme de la construction de la réalité historique (159-171).

Que remarque-t-on? L'histoire se retrouve à la croisée de tous les films évoqués; mais aucun des critiques ne procède à une analyse profonde du personnage central de chaque texte. Leurs études prennent l'allure des évocations, des impressions ou des jugements de valeur à l'emporte-pièce, du même type que les informations traitées dans les revues et les magazines destinés au grand public. Cette approche a peut-être ses mérites. Mais ce faisant, les critiques négligent cependant l'essentiel des aspects artistiques et techniques des oeuvres pour ne saisir que leurs dimensions idéologiques, et partant, politiques et historiques. Ils justifient leur approche par des raisons de fortes connexions entre les leaders, l'histoire et la sociologie. Paulin Soumanou Vieyra déplorait en son temps une telle démarche et ses propos demeurent on ne peut plus actuels dans bon nombre de cas. Quand il s'agit de la critique africaine touchant aux films, il n'est pas souvent question de « syntaxe, de style, de la direction d'acteurs, de

montage autant d'éléments qui composent le langage cinématographique et qui concourent à la qualité artistique d'un film. Le thème du film fait le plus souvent l'objet d'étude en fonction de son incidence sociale et politique. » (314)

De la même veine que Vieyra, Alexie Tcheuyap reprend et corrige à sa manière le point de vue de Sheila Petty inspirée par l'idéologie féministe dans ses analyses portant sur les représentations de la femme dans le cinéma africain. "La femme, soutient-elle, est trop présentée comme victime de la société pour devenir une héroïne individuelle convaincante". Le film Sarraounia sert d'illustration à ses propos. Elle incrimine le réalisateur d'avoir sacrifié le personnage de la reine au profit du capitaine français et du peuple²⁷. Ce à quoi Tcheuyap réagit:

Minoriser la représentation de Sarraounia dans le film est un peu réducteur. Une telle approche ignore complètement la structure du film qui tient de plusieurs programmes narratifs concurrents [...] Le pouvoir de Sarraounia ne souffre pas de la plus petite contestation. Elle est perçue non comme une femme, mais comme une reine. Autrement dit, le statut a la préséance sur le sexe. Elle organise la résistance, harangue les populations et les soldats... Le film est récit de conquête [...], hymne en son honneur (48-50).

En définitive, Tcheuyap met l'accent sur la dynamique de la mécanique textuelle et suggère une évaluation de ce qu'il appelle "les stratégies du regard masculin" pour comprendre les moments d'absence ou d'effacement de Sarraounia dans le film. Pour lui, l'examen du fonctionnement interne ou de la construction des éléments et des moments du film est un préalable, nous semble-t-il, à l'interprétation de ce dernier.

On comprend dès lors que l'option de certains critiques de partir des référents aux films dans leurs analyses est assez proche des perspectives de la presse médiatique. Elle

²⁷ Sheila Petty est citée par Alexie Tcheuyap. "Hégémonie, féminin et paradoxes de la représentation". Présence Francophone n° 57 (2001): 34-51.

ne visite les films que de manière superficielle pour étoffer l'analyse du contexte. Elle présente l'inconvénient de sacrifier le héros au profit du réalisateur. Suzanne Crosta relève:

Une rapide consultation des catalogues et des magazines nous permet de constater que la plupart des publications sont consacrées aux réalisateurs, à l'instar d'Alphonse Beni, d'Ousmane Sembène ou de Med Hondo entre autres. Rares sont les monographies ou les mémoires d'acteurs... En fait, les monographies témoignent d'une promotion réussie des pionniers du cinéma africain (90).

Encore convient-il de relever qu'avec les monographies ou les mémoires d'acteurs, nous sommes toujours loin de l'application du principe de l'immanence aux textes filmiques, c'est à dire loin de les considérer en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Toutefois, l'absence des acteurs dans le discours critique sur le cinéma africain a des répercussions sur l'attention que l'on accorderait tant soit peu à leurs rôles, et par conséquent à la place des figures historiques qu'ils incarnent dans les cas qui nous intéressent.

Blandine Stefanson confirme cette négligence dont le discours filmique fait les frais. Elle observe que dans cette étape de l'appréhension de l'univers culturel reposant largement sur l'entretien comme source et sur la thématique, « les films sont le plus souvent abordés en bloc dans une optique panafricaine » (49). Or, le télescopage entre le texte et la société entraîne un chevauchement qui ne peut que nuire à une certaine autonomie du texte et à son analyse. En considérant l'énoncé filmique – quel que soit son genre – comme une interprétation, il y a lieu d'entreprendre dans une étape préalable à toute saisie de la signification, « une lecture qui ne confond pas les films et la société »,

comme le préconise Pierre Sorlin, dans Sociologie et Cinéma²⁸. Aussi comprend-t-on la nécessité de privilégier la structure de l'oeuvre considérée et « la mécanique textuelle », comme le suggère Alexie Tcheuyap.

Telle est la perspective que nous adoptons dans cette étude et dont nous définissons ici les grands axes méthodologiques qui seront développés au fil de leur déploiement selon les niveaux de l'analyse.

III- SYNTHESE METHODOLOGIQUE

Rappelons sans détour les présupposés de notre approche posée au niveau de l'introduction: notre lecture des films du corpus s'effectuera sous l'angle de l'analyse des techniques et des procédures utilisées par les cinéastes à la lumière des travaux de la linguistique et de la sémiotique, élargies au post-modernisme (post-colonialisme et féminisme surtout) en raison des insuffisances des deux premières.

Nous avons déjà indiqué l'imbrication dans cette étude de plusieurs facteurs tenant à la fois de l'histoire, de la politique et de la sociologie. Cette équation implique donc une méthode éclectique ouverte aux discours et ressources des sciences sociales, du structuralisme, de la sémiotique et des théories postmodernes.

La linguistique et l'anthropologie, on le sait, font certes partie des sciences, sociales. Mais leur développement a connu des fortunes différentes sous l'impulsion de Saussure²⁹ dont les travaux en linguistique ont permis à Lévi-Strauss³⁰ de partir du concept de la structure pour élaborer l'anthropologie structurale et donner de l'essor aux

²⁸ Pierre Sorlin est cité par Blandine Stefanson. « L'état de la recherche sur les cinémas d'Afrique ». Notre Librairie: Cinémas d'Afrique n° 149 (octobre-décembre 2002): 48-53.

²⁹ Ferdinand De Saussure. Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1985.

³⁰ Claude Lévi-Strauss. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958.

études structuralistes. Point n'est besoin de remonter toute l'histoire depuis Saussure pour souligner le crédit dont a joui pendant longtemps le structuralisme comme l'une des méthodes fécondes de lecture de nos réalités. Parler aujourd'hui du post-structuralisme c'est à la fois dépasser le structuralisme tout en le conservant. Nous partageons par conséquent l'opinion de Hans Bertens qui pense que

since poststructuralism accepts some of the major claims of structuralism, and since it has its origins in the second half of the 1960's, when literary structuralism is still developing, it does indeed make sense to see them as two forks of one and the same broadly ... linguistically oriented river ... Poststructuralism is unthinkable without structuralism (119-120).

[Puisque le post-structuralisme accepte certaines prétentions essentielles du structuralisme, et comme il tire ses origines de la seconde moitié des années soixante alors que le structuralisme littéraire est toujours en vogue, il est raisonnable de les considérer comme deux branches d'une seule et même large rivière orientée par la linguistique. Le post-structuralisme est inconcevable sans le structuralisme].

Fort de ces précisions, nous mettons à contribution ces deux tendances dans notre étude.

Par exemple, l'une des composantes majeures de cette étude intègre les pratiques de l'oralité, ce qui nécessite une contextualisation historique et culturelle sans laquelle il serait difficile de comprendre certaines relations entre l'homme, le sacré et les mythes, la fonction religieuse de certains matériaux traités par les cinéastes ou certains codes spécifiquement africains auxquels ils ont recours dans leurs oeuvres. Le griot par exemple comme foyer de la narration tient ses fonctions d'une onction populaire, et nul ne saurait le traiter de mythomane ou de bonimenteur quand il exerce son art en racontant la grandeur héroïque d'un prince ou de tout autre individu. Il est mis en scène par le cinéaste qui organise le matériau dont il dispose d'une certaine manière. Tel est le cas dans Guimba de Cheikh Omar Sissoko ou dans Keita de Dani Kouyaté. Outre ces films

qui utilisent largement les ressources de l'oralité, Allah tantou de David Achkar présente aussi une structure telle que les données de l'anthropologie structurale empruntées à des penseurs comme Claude Lévi-Strauss permettraient d'en donner une description rigoureuse.

Les travaux des post-structuralistes Jacques Derrida et Michel Foucault encadreront l'analyse de la construction et de la deconstruction des mythes dans la deuxième partie de ce travail. Le structuralisme et le post-structuralisme ont cependant leurs limites. Pour Robert Stam et ses co-auteurs³¹, « *both structuralism and poststructuralism had in common the habit of « bracketing the referent, » i.e. insisting more on the interrelations of signs than on any correspondence between sign and referent.* » (213) [Le structuralisme et le post-structuralisme avaient tous les deux en commun la manie de mettre entre parenthèses le référent en insistant plus sur les rapports des signes entre eux que sur quelque correspondance entre le signe et le référent]. Et si la sémiotique vient en appui au structuralisme, c'est que les deux s'abreuvent aux mêmes sources de la linguistique.

Se situant selon Jacques Fontanille (1) à la rencontre de la linguistique (Barthes Greimas), de l'anthropologie structurale (Lévi-Strauss), et de différents courants formalistes, la sémiotique a pris la coloration de la sémiologie dans sa version française et a évolué sous l'influence de la théorie de la communication. Si la linguistique est l'étude de la langue considérée comme système de signes, la sémiologie – telle qu'elle fut définie par Saussure qui en avait lancé l'idée – ou la sémiotique est l'étude de ces signes. Appliquer les catégories canoniques de la linguistique au cinéma, c'est considérer ce

³¹ Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis. New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. London: Routledge, 1992, p. 213.

dernier comme un système de signes, mais différent de la langue du fait que cette dernière se manifeste dans un texte ou dans un discours par des mots, tandis que les signes du cinéma sont les images. Ainsi, le statut du cinéma comme langage, donc susceptible de produire des textes filmiques pouvant faire l'objet de l'analyse sémiotique n'est plus un fait de controverse. Tribut doit en être payé aux théoriciens comme Roland Barthes, Roger Odin, Jean Mitry, Jurij Lotman, et surtout Christian Metz dont l'une des oeuvres majeures porte opportunément le titre de *Langage et cinéma*³².

Nous exploitons les travaux de ces auteurs au niveau de l'analyse de la mécanique des films en nous inspirant des catégories narratologiques qu'ils amplifient et appliquent au texte filmique. Chaque film retenu campe un ou plusieurs leaders dont les modèles sont tirés de l'histoire et reconstitués en des séries de photogrammes agencés ou construits selon les fantaisies de chaque cinéaste dans la perspective de provoquer des effets sémantiques. C'est dire que pour chaque film, une narrativisation est conduite selon des procédés et des codes qui manifestent non seulement l'esprit ou le génie et la liberté créatrice du réalisateur, mais aussi des contraintes de construction qui peuvent être isolées et analysées de manière objective. Par exemple, les personnes historiques que sont Mobutu, Césaire ou Sankara disparaissent et ne sont plus que des fonctions; des lieux perdent momentanément leurs connotations et ne symbolisent plus pour l'ensemble des films que l'espace traité d'une certaine manière; etc... En analysant les techniques de la mise en scène et du montage entre autres, notre préoccupation est de parvenir à montrer comment les réalisateurs construisent le tragique au moyen des signes qu'ils retiennent.

Mais nous ne perdons pas de vue que chaque film est un conglomerat de signes ou d'images visuelles construits à des fins de fascination et de communication, comme dirait

³² Christian Metz. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.

Carole Tisset (5). Ainsi, en permettant de rendre compte des articulations du discours filmique conçu comme un tout de signification, la sémiotique, elle aussi, présente des limites. « *One of the challenge to semiotics has been to forge a link between text and context, to avoid the twin traps of an empty formalism and a deterministic sociologism* », écrivent Robert Stam et ses pairs (214). [L'un des défis de la sémiotique a été de forger un lien entre le texte et le contexte afin d'éviter le double piège d'un formalisme vide et d'un sociologisme déterminatif].

Aussi comprenons-nous que si le film est un donner à penser, il ne suffit pas d'avoir dégagé de l'art des cinéastes les structures signifiantes du tragique; encore faut-il s'interroger sur la signification de ces dernières. Pour éviter l'impasse formaliste, nous faisons recours aux théories post-coloniales et féministes.

Les courants féministes et la théorie postcoloniale insufflée par Edward Saïd ou Frantz Fanon, Homi Bhabha ou Gayatri Spivak, pour ne citer que ceux-là, permettent de saisir les motivations des cinéastes africains dans le processus de prise en charge de leur cinéma. En interrogeant les structures du tragique mises à jour ainsi que d'autres signes pertinents des différents films du corpus pour comprendre leurs significations, la réflexion et l'analyse instaurent inévitablement un jeu de va-et-vient entre l'univers des films et les données de leurs sociétés de référence, articulant ainsi les textes avec les réalités sociales et politiques de leur contexte de production. Car qui se cache derrière les images du film, sinon « un sujet, répondrait Carole Tisset, énonçant consciemment ou inconsciemment un récit dans l'intention de plaire ... de défendre une idée et de la faire partager, de peindre le monde » (5).

Nous avons essayé dans ce chapitre de lever l'hypothèque que certaines prises de positions conscientes ou innocentes font peser sur l'importance des figures politiques dans l'imaginaire africain. Un tour d'horizon des oeuvres, et plus précisément des films, ainsi que la revue de la littérature critique ont donné la mesure de la concrétisation esthétique de ladite importance et de la réflexion scientifique qui l'encadre. En définitive, l'approche que nous avons définie pour poursuivre notre étude est une synthèse qui se veut fonctionnelle en l'absence de tout cloisonnement entre les différentes grilles qui la composent. Elle nous permet de considérer les films comme des espaces autonomes où s'organisent les multiples éléments de la matière de l'expression soumis à des codes propres à l'art cinématographique d'une part. D'autre part, elle rend possible l'articulation de la signification et des options idéologiques des cinéastes à l'analyse du fonctionnement des aspects formels des textes. Appréhender les textes filmiques dans leur spécificité est une démarche qui n'empêche pas de procéder au cours de l'analyse à des rapprochements avec les autres expériences culturelles pour aider à mieux comprendre les particularités africaines. C'est dans cet esprit d'ouverture que nous abordons le deuxième chapitre consacré à la définition des concepts pour mieux caractériser la tragédie africaine.

CHAPITRE II

ESSAI DE CARACTÉRISATION DE LA TRAGÉDIE ET DU HEROS EN AFRIQUE NOIRE ET DANS SA DIASPORA ANTILLAISE

Pour ou contre la protestation ou le rejet de toute lecture du réel africain qui tire inspiration des catégories théoriques de la pensée occidentale³³? L'insuffisance des outils théoriques endogènes soulève en Afrique le problème de l'approche épistémologique des faits culturels dont la littérature, voire le cinéma qui est de tradition purement occidentale. Comment par exemple procéder à l'analyse systématique de la tragédie – entendue comme genre – et de ses corollaires sans le recours aux concepts occidentaux? Quand on sait que ces derniers se sont révélés inopérants dans certains cas, il est évident que le risque de dérapage reste élevé: celui de s'enfermer, comme le souligne Mamadou Diouf, dans « une logique ...qui relève d'une tradition ...occidentale décrétée comme modèle » (31). Un tel risque invite l'analyste à la plus grande circonspection.

Est-ce à dire que des notions qui ont été élaborées pour désigner des courants culturels d'ailleurs ne sont pas aptes à caractériser les traditions africaines? Il serait hasardeux de répondre par l'affirmative à une telle question. En excluant du champ d'analyse toute attitude qui place l'approche du tragique africain sous la régence de l'épistémè d'autres peuples, l'on se doit de reconnaître qu'une tradition assez ancienne et suffisamment éprouvée par la pratique esthétique de la tragédie et l'abondante réflexion théorique et critique qui l'a accompagnée en Occident sont devenues des catégories à

³³ Dans un article où il tente de réévaluer la constitution du texte oral en s'appuyant sur l'exemple de l'épopée, Mamadou Diouf estime que « l'enfermement dans la tradition philologique, lié à la tyrannie du paradigme grec de l'épopée, a délesté la critique littéraire africaine et africaniste de ses possibilités créatrices. Pis encore, poursuit-il, cette critique recherche une littérature implicite, se refusant à assumer qu'elle crée une littérature orale dont la vérité est avant tout institutionnelle, et dont la reconnaissance repose sur l'utilisation d'une technique académique certifiée. Malheureusement, les modèles grec ou médiéval sur lesquels s'adosse l'analyse littéraire s'écroulent, et il ne reste que l'illusion aveuglante d'une écriture ethnographique obsédée par le signe scriptuaire ». In « L'invention de la littérature orale. Les épopées de l'espace soudano-sahélien ». Études Littéraires. Volume 24 No 2 Automne 1991, p. 37.

portée générale, « représentant des tendances permanentes de toute tradition stylistique »³⁴.

La science, comme la raison, est universelle et nous souscrivons à l'idée de Lucien Goldmann qui pense que « la science se constitue pas à pas, bien qu'on puisse espérer que chaque résultat acquis permette, par la suite, une marche accélérée » (14). Nous restons convaincus avec cet auteur que le travail scientifique (comme la conscience en général) est un phénomène social qui suppose la coopération de nombreux efforts individuels. Par conséquent, nous espérons tirer de la démarche épistémologique occidentale déjà constituée, des ressources suffisantes, mais en nous gardant toutefois de les considérer comme étalon, pour contribuer à la compréhension de la tragédie, de l'héroïsme et du mythe en Afrique noire et dans sa diaspora antillaise.

Largement nourrie par les travaux de Jean-Marie Domenach³⁵, de Guy Rachet³⁶ et de Lucien Goldmann³⁷ notre démarche de clarification des concepts retenus part des fondements de la différence pour poser le principe de la spécificité africaine. Nous examinons ensuite la permanence de la tragédie dans le monde contemporain – La tragédie vécue –, sa représentation dans l'histoire – La tragédie représentée – afin d'isoler ses facteurs constitutifs pour déterminer leur signification spécifique dans l'imaginaire africain.

³⁴ Cette opinion est de Jacques Maquet à la suite d'une réflexion sur la caractérisation des styles des masques africains à la lumière d'une variété de concepts théoriques occidentaux. Dictionnaire des civilisations africaines. Paris: Fernand Hazan, 1968, p. 289.

³⁵ Jean-Marie Domenach. Le retour du tragique. Paris: Seuil, 1967.

³⁶ Guy Rachet. La tragédie grecque. Paris: Payot, 1973.

³⁷ Lucien Goldmann. Le Dieu caché. Paris: Gallimard, 1959.

Sauf précision contraire, toutes les références empruntées à ces trois auteurs sont tirées des ouvrages ici mentionnés.

I- LES FONDEMENTS DE LA DIFFERENCE

Peut-on parler de l' « africanité » de la tragédie? Si oui, sous quelles conditions? L'une des approches qui nous paraît porteuse consiste à procéder par le rappel du vieux débat sur la différence des peuples pour situer et comprendre les emprunts nécessaires à effectuer dans ce chapitre pour expliquer les catégories de la tragédie et du héros en Afrique noire.

On sait qu'aux premières heures de son approche de la négritude, Léopold Sédar Senghor a considéré la raison comme l'apanage de l'Occident et revendiquer la vie, l'émotion et l'amour qui seraient, comme le reprend Towa avec doute, le privilège du nègre (26). Cette position a suscité une critique caustique de la part des adversaires du poète regroupés sous la bannière de la philosophie. Ces derniers, aux rangs desquels Stanislas Adotevi et Marcien Towa⁶ déjà évoqué, lui reprochent moins la revendication de la différence que la transaction avec la raison, l'une des catégories essentielles qui distinguent l'Homme de l'animal, indépendamment de son appartenance raciale. Célébrée déjà par les philosophes et saluée par Goldmann comme « un facteur de la vie humaine, un facteur dont l'homme est à juste titre fier et qu'il ne pourra plus jamais abandonner » (43), la raison dans la logique de Senghor ne fait pas partie de l'originalité des peuples noirs. Comment interpréter la position du chantre des valeurs africaines et de l'âme noire en marge des débats qu'elle a déjà suscités ailleurs?

On peut y décélérer une réaction de subversion face à un Occident qui s'est érigé en maître du monde pour distribuer ou retirer des aptitudes et des facultés aux peuples. Senghor cite Gustave Le Bon³⁸ pour définir la culture comme la constitution psychique

³⁸ Léopold Sédar Senghor, Les fondements de l'africanité ou négritude et arabité. Paris: Présence Africaine, 1967.

qui dans chaque peuple, explique sa civilisation. Autrement dit, la culture est une certaine manière, propre à chaque peuple, de sentir et de penser, de s'exprimer et d'agir. Ces traits résultent de la conjonction ou de la symbiose entre la race, la géographie et l'histoire. Sans aucun parti pris, on peut constater que la négritude a été un moment historique important de combat orienté dans la perspective senhorienne vers l'expression artistique de la spécificité de l'âme nègre.

Ainsi perçue, la différence en soi n'est pas blâmable. Elle permet de comprendre les choix d'un peuple et les significations de ces derniers. « L'Afrique forme un tout original par rapport aux autres continents », observait Robert Cornevin dans la conclusion de l'un de ses ouvrages consacrés à l'histoire de l'Afrique³⁹. Cette singularité ou cette spécificité, font partie des objectifs pour lesquels les Africains organisent l'affirmation de leur identité. Telle est, il nous semble, la perception de l'ethnologue Michel Leiris qui salue dans Afrique fantôme « ceux qui, ressortissants de ce monde noir, luttèrent contre l'oppression et affirmaient sur plus d'un point du globe leur particularisme culturel »⁴⁰. La différence ne saurait par conséquent être biologique ou d'essence; elle est de nature. Selon Towa, la race est inessentielle, la détermination biologique inopérante dans la différenciation des sociétés. « L'on peut dire que ce qui fait qu'un Nègre est Nègre, ce n'est pas la couleur de sa peau ni la forme de son nez ou de ses cheveux, mais sa culture ... son histoire » (246).

L'argument de la culture et de l'histoire réconcilie Towa et Senghor. La précision est de portée considérable: elle établit au plan de la quête et de la revendication

³⁹ Robert Cornevin, Histoire de l'Afrique, Tome II. L'Afrique précoloniale: 1500-1900. Paris: Payot, 1966, p. 567.

⁴⁰ Ces propos figurent dans *La préambule à l'Afrique fantôme*, (p. 3) rédigée en 1981 par l'auteur. La première édition de l'ouvrage lui-même est de 1934 chez Gallimard.

identitaires des spécificités réelles selon l'initiative historique de chaque peuple. Du point de vue strictement culturel donc, on peut avancer que l'expression du tragique par exemple, l'appréhension du mythe, du héros ou de son contraire, connotent en Afrique noire des situations différentes de celles des autres peuples partageant pourtant avec les Africains des expériences de même nature en ce qui concerne la tragédie vécue.

II- LA TRAGEDIE VECUE

Il s'agit en réalité ici d'un abus d'emploi du terme « tragédie » dont nous donnons plus loin la définition esthétique. Nous voulons évoquer des catastrophes qu'enregistrent l'histoire et l'actualité des peuples et qui peuvent nourrir le genre tragique.

Le monde n'a jamais été que le théâtre de catastrophes, pourrait-on dire au regard du tableau qu'offrent les événements. L'histoire ancienne et contemporaine, le quotidien des peuples l'illustrent dramatiquement. Il suffit d'en circonscrire une tranche, en faisant abstraction des crises domestiques – vols et meurtres, viols et homicides, accidents divers... – que l'on regroupe sous la catégorie des faits divers pour constater au niveau de vastes ensembles régionaux l'étendue de la désolation et le caractère effroyable du spectacle.

L'hécatombe, l'horreur et le désastre causés par les tremblements de terre sous-marins et les raz-de marée (tsunami) qui en ont résulté en Asie du Sud-Ouest font partie de ces tragédies subites, naturelles, plus ou moins prévisibles, mais inévitables qui frappent une partie de la planète, déséquilibrent les valeurs de nombreuses sociétés et bouleversent l'humanité entière. L'Amérique n'a pas fini de panser ses plaies et de redessiner sa carte sécuritaire après les attentats terroristes du 11 septembre 2001. Des

milliers de morts des suites d'intempéries – canicule en France – ou d'actions criminelles – explosion de train en Espagne – entretiennent la frayeur en Europe. Le conflit israélo-palestinien et la violence en Irak servent au quotidien leur cortège de chair écrasée et de désastre au Moyen-Orient. La pauvreté chronique, la famine, les maladies telles que la pandémie du sida ou du paludisme auxquelles s'ajoutent les guerres multiples et les génocides entre autres calamités occupent l'espace en Afrique et nourrissent les représentations que se font du continent les organes de presse et l'opinion internationale. *Tragédies africaines* est par exemple le titre d'un numéro de la revue de géographie et de géopolitique Hérodote⁴¹ qui analyse certaines des réalités ainsi évoquées. L'actualité tend à montrer que la tragédie fait corps avec l'Afrique, comme si le continent en détenait le monopole. Pourtant, l'Afrique n'est que l'un des foyers des tragédies qui frappent le monde entier. L'opinion s'occupe peu de la colonisation ou de l'esclavage, ces autres tragédies aussi douloureuses que l'Holocauste, mais reléguées à l'histoire.

Au regard du sombre tableau d'images brutales qui précède, on peut déduire que la tragédie n'est pas une invention de l'homme. "Le phénomène du tragique est une structure fondamentale de l'univers", écrit Jean-Marie Domenach (21). Si cet auteur reste abstrait dans son affirmation, André de Montchrestien se veut beaucoup plus concret en classant dans le paradigme des tragédies « les divers accidents de la vie, les coups étranges de la fortune, les jugements de Dieu, ... les châtiments épouvantables des rois mal conseillés et des peuples mal conduits »⁴².

Tant de contrariétés au bonheur que l'on regroupe dans la vie courante comme des faits divers, tant de déchaînement de forces incontrôlables et de catastrophes

⁴¹ Hérodote n° 111, 4^e trimestre 2003.

⁴² André de Monchrestien est cité par Jacques Morel dans La tragédie. Paris: Armand Colin, 1964, p. 85.

provoquées par l'homme ou d'origine divine selon les croyances, et qui se soldent par la mort, soulignent la permanence du malheur en même temps qu'ils entretiennent le sentiment de la fatalité. Ce sur quoi de nombreux penseurs développent des a priori philosophiques. Pour le Père Festugière dont l'opinion est commentée par Guy Rachet, le sens tragique de la vie réside dans l'union des catastrophes humaines et le sentiment qu'elles sont dues à des puissances surnaturelles dont les décisions sont inintelligibles à l'homme, « misérable insecte qui se sent écrasé sous le poids d'une fatalité impitoyable, dont il cherche en vain à percer le sens »(15).

Les exemples évoqués ci-dessus donnent plus de profondeur à l'affirmation de Festugière et pourraient justifier l'humeur à la résignation d'un Schopenhauer pour qui le côté terrible de la vie, la misère de l'humanité, le règne du hasard et de l'erreur, la chute du juste conduisent l'homme à éloigner sa volonté de la vie. L'idée selon laquelle le monde et la vie, impuissants à procurer une véritable satisfaction à l'homme ne méritent par conséquent pas l'attachement de ce dernier constitue l'essence de l'esprit tragique d'après Schopenhauer⁴³.

Pourtant, malgré le pessimisme face aux manifestations des catastrophes, l'individu semble en avoir soif et par conséquent, en réclame. Miguel de Unamuno donne dans Le sentiment tragique de la vie l'exemple absolue de Christ dont le peuple réclame la mort. « La tragédie du Christ, écrit-il, la tragédie divine est celle de la croix. Pilate ... voulut par la moquerie la tourner en vaudeville, en disant: « Voici l'homme! »; mais le peuple, plus humain que lui, le peuple qui recherche la tragédie, cria: « Crucifie-le! Crucifie-le! » (360). Ce paradoxe tranche avec la conclusion quelque peu extrême de Schopenhauer qui confine l'homme à la résignation dans un environnement soumis à un

⁴³ Cité par Guy Rachet, La tragédie grecque. Paris: Payot, 1973, pp. 8-9.

potentiel élevé de tragédie. Cette dernière est bien dans le monde; elle se confond avec la condition humaine; elle lui est consubstantielle. La tragédie a toujours fasciné les peuples qui créent des situations de sa représentation, malgré l'horreur qu'elle suscite et le malheur qu'elle engendre par la souffrance, la douleur, la tristesse, le sang ou la mort.

III- TRAGEDIE REPRESENTEE ET ECLAIRAGE DE L'ESTHETIQUE OCCIDENTALE

Que l'inspiration vienne des phénomènes naturels, des rapports entre les individus en société ou entre eux et le surnaturel, le plaisir à représenter la tragédie remonte à des temps bien anciens. Considéons cet extrait d'un conte de Birago Diop qui décrit les rigueurs d'une saison de famine:

la disette était pour tout le monde et pour tout le pays. Les greniers étaient vides depuis des lunes et les hommes étaient partis, depuis longtemps, vers d'autres pays plus favorisés sans doute, là-bas, au Pinkou, vers l'est, à la recherche ne serait-ce que d'une charge de mil, de riz ou de maïs ... Des feuilles d'oseille ... vivotaient encore au milieu du champ où n'avaient voulu pousser ni arachides ni mil ni maïs ni haricots en cette année de malheur.⁴⁴

Si les horizons culturels de ce texte sont clairs, bien malin qui pourrait en fixer les origines dans le temps. Un autre exemple est celui du récit mythique et tragique de Wamara, dernier souverain du Royaume du Kitara de la région des grands Lacs en Afrique de l'Est, royaume à jamais disparu tel que le rapporte Pierre Alexandre⁴⁵. Selon la tradition orale des peuples de la région qui conserve le souvenir et les traces de

⁴⁴ L'extrait est du conte "Khary-Gaye" du recueil du Sénégalais Birago Diop, Les nouveaux contes d'Amadou Koumba. Paris: Présence Africaine, 1958, pp. 84-85.

⁴⁵ Le Royaume du Kitara aurait occupé à son apogée le sud de l'Ouganda et le nord du Rwanda. Lire Pierre Alexandre. Les Africains, Initiation à une longue histoire et à de vieilles civilisations, de l'aube de l'humanité au début de la colonisation. Paris: Lidis, 1981, pp. 283-284.

l'histoire de Wamera que résume Jacques Maquet, les devins ont annoncé la fin du Royaume au Souverain par l'interprétation des signes:

L'ordre du monde commença à se détériorer: les rivières tarirent, les vaches donnèrent moins de lait, d'inquiétant signes apparurent. Les devins dirent au roi qu'il continuerait à gouverner les hommes mais dans un autre pays. Invaincu, Wamara ... décida de s'éloigner en s'enfonçant dans les eaux du Lac Victoria par où il entra dans la contrée des esprits qu'il régente désormais. Et depuis lors, les vivants rendent aux Chwezi le culte dû aux maîtres du royaume des morts.⁴⁶

Cette fin tragique confère au souverain grandeur, honneur et dignité, d'où les attributs des divinités dont il est revêtu. Les dieux sont également à l'oeuvre dans la tragédie occidentale à ses origines.

En effet, Jacques Morel ne voit-il pas dans la collision entre les dieux et les hommes « la faute du héros » – nous reviendrons sur ces deux concepts – qui déclenche le mouvement de la tragédie? Selon lui, cette faute est toujours présente dans toutes les tragédies et consiste en une usurpation des droits des dieux par le héros (14). Mais si en Afrique on peut voir dans la gamme des récits relevant de la tragédie l'évocation d'événements malheureux, tristes ou sanglants, cette dernière a très tôt pris en Europe l'étiquette d'un genre particulier dont la doctrine esthétique s'est élaborée de manière diachronique et évolutive.

Aristote le confirme d'ailleurs qui écrit: « La tragédie grandit peu à peu parce qu'on développait tout ce qui manifestement lui appartenait en propre, et après plusieurs changements, elle se fixa lorsqu'elle eut atteint sa nature propre »⁴⁷, Mais comment situer les origines de la tragédie? Cette question que l'on ne peut résoudre en Afrique parce que

⁴⁶ Chwezi est le nom du clan des souverains du Kitara. Consulter l'article de Jacques Maquet, « Kitara » dans Dictionnaire des civilisations africaines. Paris: Fernand Hazan, 1968, pp. 236-237.

⁴⁷ Aristote repris par Guy Rachet, La tragédie grecque. Paris: Payot, 1973, p.38.

la tradition orale n'en porte pas les traces hante également les chercheurs en Europe. "La véritable origine de la tragédie nous échappe, écrit Maquet. "Tout ce qu'on peut dire à son sujet reste hypothétique et, partant, sujet à controverse" (37). Pourquoi donc s'intéresser aux origines de la tragédie au regard du flou entretenu par l'état actuel des connaissances en la matière?

Si l'on admet d'une part que les mythes et les légendes sont pour la plupart porteurs de valeurs culturelles et que le sentiment religieux est suffisamment poussé chez le négro-africain, il importe d'évoquer les sources de la tragédie, pour saisir ses relations avec le sacré et y puiser, le cas échéant, un principe explicatif de certains aspects de la tragédie en Afrique noire. Ce qu'affirme Maquet à propos des Grecs dénote un certain parallèle avec les Négro-africains.

« Pour le Grec de l'époque qui vit naître et se développer la tragédie, soutient-il, les dieux sont partout et leur action se fait sentir dans toutes les manifestations de la vie de l'homme, autant pour ce qui est agréable que pour ce qui lui est une cause de souffrance » (19). La plupart des représentations culturelles en Afrique ne portent-elles pas, du point de vue de la tragédie, les marques du pur et de la souillure, du sacrifice sous ses formes les plus diverses, de l'intervention des oracles, des devins, des songes et des rites multiples? Que l'on pense aux épopées de Chaka, de Soundjata Keita où à l'histoire de Wamara du Kitara dont nous avons repris ci-dessus un extrait. Ainsi, l'esprit religieux qui a présidé à la création de la tragédie peut éclairer sa pratique en Afrique. « L'aspect religieux, souligne Maquet, est une marque non seulement externe de la tragédie – jouée uniquement lors de certaines fêtes religieuses et accompagnée de rites précis – mais interne » (43). Cette marque se retrouve par exemple dans les récits rendant compte de la

vie de chacun des souverains évoqués ci-dessus, recits portés par des mythes dont Mircea Eliade définit ici la dynamique:

Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est à dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio*. Mais raconter une histoire sacrée équivaut à révéler un mystère, car les personnages du mythe ne sont pas des êtres humains: ce sont des dieux ou des Héros civilisateurs, et pour cette raison, leurs gesta constituent des mystères.

Guy Rachet qui reproduit cette définition (43) prolonge le fil des idées de Mircea Eliade par un commentaire quelque peu existentialiste: l'homme religieux se fait lui-même en s'approchant des modèles divins. Il ne se connaît véritable homme que dans la mesure où il imite les dieux, les Héros civilisateurs ou les Ancêtres mythiques. Pour ce faire, il convient de réactualiser les mythes, de les faire revivre par leur révélation. Par conséquent, il est nécessaire de les réciter et de les mimer, afin de reproduire l'acte primitif de la création. (43).

Au regard de ce développement, l'on retrouve dans les oeuvres des griots la dramatisation du processus de re-crédation ainsi décrit par Mircea Eliade dont les idées sont reprises par les auteurs de bon nombre d'articles du Dictionnaires des civilisations africaines. En outre, le retour aux sources éclaire les métamorphoses subies par la tragédie qui depuis les temps modernes, présente une physionomie différente de la tragédie antique ou classique .

On ne saurait évoquer le réentissement de la tragédie antique sans mentionner les oeuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide qui, sans être les pionniers du genre tragique en Grèce, ont oeuvré à l'accomplissement de son expression parfaite. Avec eux, soutient Guy Rachet, la tragédie déjà libérée de la tradition mythique, amplifie les sujets

historiques, devient de plus en plus humaine et osée par la représentation de la grandeur et des passions les plus nobles, ou par l'introduction des innovations de caractère interne, psychologiques, philosophiques qui rendent leurs oeuvres proches du goût moderne (87). Ces innovations sont d'importance pour la culture en général, car il faut reconnaître avec Domenach que la tragédie grecque est l'« unique exemple dans l'histoire de la culture humaine ... parfaite à son commencement ... au point que toutes les oeuvres du même genre qui suivirent ont plus ou moins un air d'imitation et se nourrissent de ses éléments constitutifs » (23).

Il nous faut interroger le contenu de ces éléments pour trouver des critères pertinents de caractérisation de la tragédie dans le contexte africain. La définition du concept même servira à dévider ce tissu d'éléments. L'on pourra puiser dans le corpus des oeuvres africaines pour procéder à des illustrations au fur et à mesure de l'analyse de chaque facteur. Hormis quelques références historiques, nous nous abstenons de le faire dans le développement qui suit, l'objectif étant beaucoup moins de tracer cette homologie entre les éléments isolés de la tragédie et certains aspects des oeuvres que de nous inspirer de l'ensemble desdits éléments issus de l'analyse théorique pour dégager une vision de la tragédie en Afrique.

IV- PRIVILEGE DU THEATRE ET ELEMENTS CONSTITUTIFS DE LA TRAGEDIE

Certaines définitions censées réduire les concepts que nous manipulons à leur expression la plus simple soulèvent parfois des questions complexes. On sait par exemple que les mythes, dont la définition que nous avons empruntée à Mircea Eliade est celle qui sera fonctionnelle dans cette étude, ont subi de profonds avatars. Les travaux de Roland

Barthes⁴⁸ n'en constituent qu'une illustration. L'ampleur des transformations subies par la tragédie et sur lesquelles nous reviendrons est telle que certains penseurs comme le Père Festugière estiment qu'elle est désormais corrompue et ne reste pure dans son essence que chez les Grecs. Ceux-là ont fort de soutenir qu'il « n'y a qu'une tragédie au monde, la Grecque, celle qu'ont illustrée Eschyle, Sophocle, Euripide »⁴⁹.

Sans méconnaître le degré de perfection approché par la tragédie grecque, le jugement qui précède nous semble quelque peu excessif et nostalgique. Autrement, que deviennent sous ce prisme les grands auteurs tragiques des autres cultures tels les Français Corneille et Racine, l'Anglais Shakespeare ou le Martiniquais Aimé Césaire, pour ne citer que ceux-là? C'est dire que nous nous démarquons d'une approche ou d'une vision aussi étriquée pour nous consacrer plutôt à la recherche d'un socle solide d'appréhension et de compréhension du genre tragique à notre âge. La synthèse des définitions à travers le théâtre semble une piste féconde.

D'après Domenach, « le tragique ne se connaît pleinement que par le théâtre » (60). La forme dramatique, capable d'émouvoir le spectateur sur le vif, de susciter et d'engendrer les passions appropriées au genre tragique qui naît et se développe avec ses règles propres, a le mieux porté et exprimé ce dernier depuis ses origines.jusqu'à l'époque contemporaine. Francois Germain voit dans le théâtre le seul moyen efficace susceptible de mettre sous nos yeux

des hommes vivants et agissants, les acteurs; on les entend parler, pleurer ou rire... Tout ce qui précipite et relance l'action, tout ce qui la rend plus vive, les reconnaissances, les péripéties, les retours inopinés sont justement des *coups de théâtre*, des effets *dramatiques*; et ce mot, dans le

⁴⁸ Plusieurs faits sociaux dont certains relèvent même de la banalité sont analysés par Barthes comme des mythes. Voir *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

⁴⁹ Le Père Festugière cité par Guy Rachet, p. 16.

langage courant, désigne une action féconde en angoisse et surprises. Le théâtre est donc la forme littéraire idéale pour présenter une action (21).

En ratissant plus large que Germain, Domenach estime que le théâtre se prête par excellence à la mise en série de la littérature et de l'Histoire, à l'immersion de la culture dans la vie. Le ressort classique de la fascination théâtrale réside selon lui dans la possibilité pour l'homme de participer, de goûter par personnes interposées aux extrêmes du sentiment dans une liberté que ne restreignent plus les servitudes quotidiennes. De la sorte, le théâtre permet de jouir d'une vie plus intense dans un monde où se produisent des événements et des passions extraordinaires.

Le théâtre *représente*; nous donne le spectacle de ce que nous devrions être si nous vivions vraiment, et parfois de ce que nous sommes en réalité sans oser y penser. Il nous met en face de notre vérité individuelle et sociale de façon plus directe, plus émouvante que n'importe quel roman ... Au sommet du genre théâtral: la tragédie, « acte pur », exhaussement et mise à nu de la condition humaine ... Le tragique y puise sa définition, lui survit (8-9).

Domenach encense la puissance de l'art dramatique et la pureté de la tragédie en son sein en ménageant toutefois de manière implicite le déplacement ou le glissement de la tragédie vers d'autres genres – nous y reviendrons –.

Ce qui précède donne donc à comprendre que c'est dans le giron du théâtre que la tragédie trouve ses définitions les plus élaborées. En empruntant quelques unes des sources assez éloignées les unes des autres dans le temps, l'on peut dégager des éléments invariants qui assurent la stabilité du genre tragique au théâtre et permettent de cerner la tragédie dans les autres médiums susceptibles de l'exprimer.

S'il est un auteur dont tout traité de tragédie digne de ce nom mentionne le nom et les travaux, c'est bien Aristote dans Sa Poétique. Rachet reprend ici la définition du

penseur grec: « La tragédie est une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions » (8).

Que remarque-t-on? La définition aristotélicienne met l'accent sur l'action. « La tragédie rend non pas des hommes, mais des actions, et la fin de la vie est une certaine manière d'agir et non pas une manière d'être. Les personnages n'agissent pas pour rendre leurs caractères, mais ils reçoivent leurs caractères de surcroît et à travers leurs actions; de sorte que les actes sont la fin de la tragédie. De plus, sans action il ne peut y avoir de tragédie »⁵⁰. Ce commentaire est de Pierre Gravel qui relève que chez Aristote, la tragédie n'est pas une mise en scène d'êtres, elle n'est pas l'installation en position de figures exemplaires de personnages remarquables ou exceptionnels. Elle est d'abord composition d'actions qui inscrivent des personnages ou des caractères dans des registres de passage (21).

Nous pouvons d'ores et déjà retenir de la définition d'Aristote l'action comme l'un des éléments invariants, le plus important de la tragédie. De ce point de vue, Samory le Sarakolle, Chaka le Zoulou, Soundjata le Malinké, pour ne nous en tenir qu'à ceux-là, sont repertoriés comme des souverains conquérants. Les deux derniers bénéficient des faveurs des représentations⁵¹. L'on ne peut conquérir sans agir. Ce sont donc des figures essentiellement définies par l'action.

⁵⁰ Aristote cité par Pierre Gravel, Pour une logique du sujet tragique. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p.20.

⁵¹ Nous pensons au roman de Thomas Mofolo traduit en français sous le titre de Tchaka, une épopée bantoue, 1981, au roman de Seydou Badian Sous l'orage (Kany) suivi de La mort de Chaka, pièce en

Deux autres éléments, beaucoup moins élaborés ici par Aristote sont la pitié et la crainte ou l'horreur. Toutefois, l'on se doit de constater avec Gravel que si le théâtre occidental s'est structuré à partir du modèle dégagé par Aristote ce dernier fait dans son analyse l'économie du « héros » tragique dont « la notion, malgré les philologues qui l'y ont mise, n'apparaît même pas dans la Poétique » (21). Il nous faut donc recourir aux auteurs dont la plupart ont articulé leurs théories sur le modèle d'Aristote pour compléter le paradigme des éléments constitutifs de la tragédie.

« Une tragédie, c'est un drame poétique où un homme à la fois criminel et innocent atteint à une sorte de grandeur quand le destin le punit de sa démesure » (46). Cette définition très dix-septémiste de François Germain paraît contestable en certains de ses points. Il est vrai que la passion, si nécessaire à la situation et à l'atmosphère tragique, naît parfois de la conjonction du crime et de l'innocence comme le souligne Germain; mais cette rencontre elle-même n'est pas facile à réaliser. La définition présente cependant l'avantage de réunir les facteurs essentiels constituant la tragédie. Son analyse sommaire sous forme de paraphrase fait ressortir le drame comme l'action représentée que nous avons isolée chez Aristote. Cette action trouve son expression dans la lutte d'un homme contre un destin implacable qui conduit au malheur et provoque en nous, par la poésie du texte, les sentiments de la terreur, de la pitié, et de la fatalité, toutes choses qui relèvent de la sensibilité humaine.

L'élément nouveau ici est l'homme seul, « la solitude étant une situation tragique, au contraire des catastrophes collectives qui relèvent de l'épopée », précise Germain (46). Nous tenons là l'élément de la tragédie sur lequel Aristote n'a pas insisté: le héros. Nous

cinq tableaux, 2000 (nouveau tirage), à la biographie romancée Soundjata ou l'épopée mandingue de Djibril-Tamsir Niane, 1960; au film de Dani Kouyaté, Keita. L'héritage du griot, 1995; à la bande dessinée de Biyong Djehouty, Soundjata, la bataille de Kirina, 2004.

y reviendrons. Si celui-ci est criminel, c'est parce qu'il commet une faute en se dressant contre le destin, en refusant les coups du sort. Il peut être innocent, sans pour autant échapper aux attaques du destin, ce qui inspire la pitié au fur et à mesure que la méprise dudit destin tend à porter le malheur tragique qui frappe le héros vers son accomplissement, c'est à dire la mort. Cette dernière confère majesté et grandeur au héros considéré comme la victime du sort dans la tragédie classique. L'histoire de Soundjata illustre assez bien ce coup du sort, en l'absence même de toute faute.

Dans la légende répandue qui raconte son histoire, Soundjata est déjà haï par la première femme du roi, alors que dans la plénitude de son innocence, il se trouve encore dans le sein de sa mère Sogolon. Pressenti et annoncé par les oracles comme héritier, il naît handicapé et sa mère, elle-même handicapée (bossue) et laide, n'en subit que plus de railleries de la part de la reine dont le fils doit, selon la tradition, hériter du trône. Le malheur du handicap et de la déchéance du pouvoir entretiennent une situation tragique amplifiée par l'exil du jeune héros quand il réussit miraculeusement à marcher et à raviver de la sorte la haine de la reine. Pour cette dernière, il est logique que la station debout de Soundjata est une menace pour le pouvoir de son fils, tandis que le baobab aux feuilles comestibles qu'il déracine et replante devant la case de sa mère est un geste de défi et d'humiliation. C'est à ce moment que nous pouvons parler de la faute de Soundjata.

De ce qui précède, retenons que la faute, « c'est l'erreur, une erreur grave du héros ... définie par Aristote comme une méprise contraire à nos calculs mais dépourvue de malice »⁵². C'est le noeud de l'action tragique qui est cause du revirement du bonheur au malheur, affirme Rachet (17). Caractérisée elle-même par conséquent de tragique, la

⁵² Cité par Guy Rachet, p. 17.

faute complète l'action, le héros, la pitié, la terreur et le malheur pour former le paradigme des éléments peu ou prou permanents et constitutifs de la tragédie. D'autres facteurs non moins importants telle la passion peuvent naître soit du jeu des actions ou des événements, soit du caractère des personnages.

Si la tragédie utilise tous ces constituants, elle ne se confond avec aucun d'eux. Ce qui fait dire à Domenach « qu'il n'est pas facile de réduire la tragédie à l'un de ses éléments » (37). Et même la mort qui met fin aux péripéties dramatiques du héros ne définit pas à elle seule une tragédie. « La mort, affirme François Germain, ne suffit pas toujours à créer le tragique, en particulier quand elle est accidentelle. Aucune grande tragédie ne s'achève par un accident » (4). Malgré ses aspects tragiques, l'accident reste un événement fortuit, surtout quand il n'est ni préparé, voulu, construit. Le tragique lui, est construit sur un savant équilibre de ses éléments constitutifs. Concluons ce point avec Domenach en soulignant que

le tragique ne se confond pas avec la tragédie; mais c'est elle qui nous permet de le caractériser, et l'on ne saurait les dissocier, sous peine que l'épithète se gaspille jusqu'à l'insignifiance en désignant n'importe quel fait divers un peu saignant ... Non, tous les accidents ne sont pas tragiques, tous les amants meurtriers ne sont pas des 'amants tragiques'. Le vrai tragique, ainsi qu'on le pressent dans la tragédie, est toujours au-delà du fait lui-même, si horrible soit-il; toujours lié à un 'plus', à cet élément mystérieux, à cet agrandissement métaphysique qui réalise une trans-substantiation des caractères et des sentiments, et confère à l'événement une signification sans commune mesure avec la quantité de larmes et de sang qu'il provoque. Le tragique nous introduit à un domaine où nos catégories habituelles sont défiées: c'est à la fois souffrance et joie, esclavage et liberté, prière et impiété, grâce et damnation (54).

Ainsi s'explique par exemple l'orientation ambivalente de certaines de nos thèses: grandeur et décadence partagées par les figures que nous analysons, héroïsme et anti-héroïsme, exaltation et mépris, mythification et d'émithification ...

L'on pourra à raison objecter que les définitions ainsi examinées nous confinent au domaine de l'art dramatique avec des moments de gloire situés à une époque historique révolue. Comment s'en sortir? N'y a-t-il de tragédie véritable qu'au théâtre? Si non, quelle physionomie présente-t-elle de nos jours dans des moyens d'expression autres que le théâtre? Le temps et les circonstances historiques n'ont-ils pas altéré les facteurs permanents de la tragédie? Comment caractériser la tragédie africaine à partir du modèle occidental sans que celui-ci soit un placage sur celle-là?

Nous avons déjà évoqué le processus de transformation que connaît la tragédie depuis les temps antiques où le sentiment tragique de la démesure conduisait à sa perte l'homme qui voulait s'égaliser aux dieux ou tout au moins se dresser contre eux. Les origines religieuses de la tragédie et les manifestations des dieux dans le monde des actions des hommes ont commencé depuis ces temps-là à s'estomper. « La tragédie, et en particulier celle d'Euripide, marque une évolution capitale dans le culte héroïque; le héros n'apparaît plus comme un protecteur magique, ses restes comme une sorte de talisman, mais il devient un modèle à imiter, un type humain qu'on offre comme un idéal à atteindre » (Rachet, 229).

N'est-ce pas cet idéal qui dicte à Djibril-Tamsir Niane de garder sous silence les défauts du conquérant Soundjata pour ne privilégier que ses victoires⁵³? La rupture d'avec les dieux a progressivement fait place au triomphe de la rhétorique et de la technique dramatique, à l'expression de la liberté et de la grandeur de l'individu face aux

⁵³ Cf. note 21.

forces de coercition que représentent l'Etat et la société, pour emprunter encore les propos de Rachet (102). Signalons tout simplement que le processus de métamorphose s'est poursuivi avec Sénèque dans la tragédie latine qui imite la tragédie grecque. Au moment où l'Occident entre dans les temps modernes, la découverte des tragiques antiques permettent une réinvention du théâtre tragique dont la première floraison se situe d'après Rachet en Angleterre: « Si la tragédie 'elizabethaine' ne reprend pas de thèmes légués par les tragiques grecs, elle a pourtant subi l'influence de ces derniers dans la manière de traiter les sujets tragiques, dans la conception même de la tragédie, ce qui est particulièrement sensible chez Shakespeare, tout nourri de l'antiquité » (247).

Comment dès lors mentionner par exemple la dette de Pierre Corneille et de Jean Racine du XVII^e siècle français à Sénèque, ou celle de Jean-Paul Sartre du XX^e à Eschyle avec Les Mouches en oubliant celle du Martiniquais Aimé Césaire à Shakespeare⁵⁴? Pour ce dernier cas, les explications de Domenach peuvent aider à comprendre les choix d'un Césaire: c'est qu'avec le théâtre de Shakespeare,

le tragique secoue l'encombrante et vétuste fatalité. Le mal y apparaît pour la première fois sous sa forme moderne, qui est – nous ne l'oublierons pas – la politique. Les grands drames royaux de Shakespeare mettent en scène ... des hommes (qui) y nourrissent un destin fait de mensonges, de violences et de meurtres, ce que nos contemporains appelleront l'histoire. Et certes, Shakespeare donne le ton du tragique moderne (59).

Le processus historique va s'enrichir de guerres de religions, de révolutions, de l'esclavage, de la colonisation, d'holocaustes, de deux guerres mondiales, de guerres civiles et bien d'autres catastrophes sur toile de fond politique auxquelles s'ajoutent les calamités naturelles déjà signalées. Le monde est plus que jamais empêtré dans la

⁵⁴ Une tempête d'Aimé Césaire est une adaptation de l'oeuvre du même titre de Shakespeare.

tragédie. On peut constater que l'homme en est responsable pour l'essentiel, et il se trouve pris au piège tragique qui montre au coeur du processus historique, selon les mots de Domenach, « l'irruption de la nécessité mauvaise, qui substitue la tyrannie des passions, la logique cruelle du pouvoir, la fauverie humaine, à la prétention de gouverner innocemment » (63). Dieu s'est éloigné, les dieux sont morts et les hommes ont pris leur place.

A cet égard, le nationalisme qui ébranle le pouvoir du colonisateur/dieu des Africains sera considéré comme une faute lourde pour légitimer l'action ou la répression du premier dans les territoires occupés. La dénonciation des abus des nouveaux dirigeants au lendemain des indépendances africaines sera perçue par ces tenants du pouvoir – nouveaux dieux après les colons – comme une menace pour justifier les opérations les plus réactionnaires et parfois des plus sanglants contre les opposants. La tragédie, on le voit, est désormais une question d'hommes à hommes, les uns se jouant du destin des autres. Dans cette perspective, l'oeuvre de Césaire s'inscrit dans le courant de la négritude de combat, celle qui considère le colonialisme comme une tragédie et milite pour le contrôle par les Noirs de l'initiative de leur histoire. D'autres oeuvres post-coloniales, parmi lesquels la plupart des films que nous analysons, sont de la même veine et interrogent aussi la gestion du pouvoir sous le régime des indépendances.

La tragédie a donc subi des transformations et l'auteur de Le retour du tragique⁵⁵ démontre comment celle vécue sous le régime de tout ce qui ensanglante le monde est différente de la tragédie représentée.

⁵⁵ Dans cet ouvrage, Jean-Marie Domenach consacre tout un chapitre, *Avatars de la tragédie* aux métamorphoses subies par le genre (pp. 56-69).

La première comporte de nos jours de multiples facettes. Pour lui, il existe désormais un tragique révolutionnaire qui, pour faire le bonheur et la liberté du peuple recourt à la terreur. Il y a aussi un tragique colonial: « l'ensauvagement des civilisateurs et la cassure du monde que l'Europe prétendait unifier ». Le racisme, enfin, selon lui, ressuscite dans la réalité un des éléments les plus troublants de la tragédie: « l'hérédité du malheur, les lignées sacrifiées pour un crime ancestral » (67).

La deuxième, la tragédie représentée, porte témoignage du premier. Ici, le théâtre seul ne fait plus le poids. Domenach en donne les raisons: une époque comme la nôtre qui adhère si furieusement à ses propres fatalités ne supporte ni le détachement nécessaire à la représentation théâtrale, ni « la résonance ambiguë du langage, ce discours venu d'ailleurs, qui est la marque de la tragédie » (67). A partir d'un certain degré d'engagement et d'horreur, commente Domenach, le spectacle théâtral perd son intérêt et sa signification. Le destin, qui a définitivement rompu ses liens avec les dieux, prend le visage de l'Histoire qui se charge d'écraser toute seule ses acteurs (69).

Le roman vient à la rescousse du théâtre. Pour l'un ou l'autre, les personnages ne sont plus des héros antiques, même plus des héros contemporains; ce sont de petites gens qui occupent la scène: un soldat désespéré, une prostituée naïve, deux stupides représentant des classes montantes, un capitaine, un médecin⁵⁶. Mieux que le roman et aussi bien que le théâtre, le cinéma assure le relais des représentations des personnages tragiques plus ou moins solitaires ou collectifs, mais fascinés par un destin implacable, cruel. Fasciné, lui, par l'art dramatique, Jean-Marie Domenach formulait de sérieuses réserves quant aux potentialités du cinéma de relayer la fonction du théâtre dans la représentation de la tragédie (68). A son époque –1967 – le cinéma était à peine sorti de

⁵⁶ Domenach tire ces exemples de l'oeuvre Woyzeck de l'écrivain allemand Georg Büchner, p. 64.

ses balbutiements. Le temps lui a-t-il donné raison? Au regard de l'essor pris par le cinéma par rapport au théâtre dans les moeurs sociales, il y a lieu d'en douter pour saluer plutôt les prévisions heureuses – presque à la même période – de Guy Rachet (250) quant à la vulgarisation de la tragédie au moyen du septième art.

A cette étape de l'analyse, les considérations théoriques nous permettent de rassembler suffisamment d'éléments pour appréhender les contours de la tragédie dans la tradition occidentale et jeter les bases de sa compréhension dans les traditions africaines. La synthèse des définitions retenues montre que la tragédie dans son essence littéraire est un drame au sens étymologique du terme, une adaptation de l'inspiration tragique à la forme qu'est le théâtre. Or l'expression du tragique en Afrique ne tire pas ses origines du théâtre. Nous parlons d'adaptation parce que l'inspiration tragique nous l'avons relevé, se rencontre aussi bien en dehors du théâtre – poésie, nouvelle, roman, biographie, cinéma...etc – et peut revêtir des formes assez diverses ou se mêler à d'autres inspirations. De ce fait, l'on peut avancer que pour l'historien des arts, c'est faire fausse piste que de chercher dans le théâtre africain les sources du tragique.

Une première démarcation avec l'Occident trouve ainsi sa raison d'être dans la tradition orale comme fondement de l'expression du tragique en Afrique. Ce sont par conséquent des légendes, des contes, des épopées, des mythes qui constituent ici les premiers matériaux féconds. Quelques uns ont déjà servis d'illustrations à notre argumentation. L'avènement de l'écriture voit la floraison d'une seconde catégorie de textes: ce sont des oeuvres écrites, tant dans le domaine du théâtre que dans celui du roman ou de la poésie. Des exemples ont déjà été mentionnés dans le chapitre précédent. Les textes filmiques forment le troisième groupe de matériaux dont un échantillon

constitue le corpus qui nourrit la suite de notre travail. On peut citer d'autres sources, mais limitons nous à ces arts de la représentation et de la narration pour poser la vision tragique comme la seconde démarcation capitale pour comprendre l'expression de la tragédie en Afrique ou aux Antilles. Qu'est-ce qui caractérise cette vision?

Il est difficile d'imaginer une société où tout le monde est heureux; et quand ce serait possible, la mort vient comme fatalité suprême rappeler le sort misérable des individus. Mais la mort existe et peut se rencontrer partout, indépendamment de notre volonté. Elle ne suffit pas par conséquent comme critère de détermination de la spécificité de la vision tragique d'une communauté. Cette dernière peut par contre faire l'objet d'une spéculation plus ou moins objective à partir des valeurs et des idéologies prônées dans une société dont la structuration ou l'organisation relève de l'action des hommes. Si au caractère significatif de cette action on ajoute la possibilité de son aboutissement à une réussite ou un échec, on retrouve les traits essentiels de la nature de la vie sociale définie par Lucien Goldmann sous l'inspiration du matérialisme historique de Karl Marx (104). Ainsi, la vision, tout comme la conscience d'un groupe social, ne peut se comprendre et s'expliquer largement que dans la mesure où on l'insère dans la totalité, c'est-à-dire l'ensemble de la vie économique, sociale, politique et idéologique de ce groupe (110).

Considérons quelques tranches de l'histoire des temps modernes de l'Afrique noire en nous limitant aux influences de ses contacts avec les peuples arabes ou européens et à l'époque contemporaine. Que l'on se garde toutefois de penser que l'histoire de l'Afrique commence avec ces contacts ou que nous n'avons aucun intérêt pour des tranches qui se situent en dehors d'eux. Nous effectuons un choix qui fournit

suffisamment d'éléments de caractérisation de la vision tragique en minimisant les marges d'arbitraire et d'erreur. Il rend également compte du tableau des réalités actuelles dont certaines portent toujours les stigmates du passé. La traite négrière que Pierre Alexandre traduit par la métaphore de *la grande saignée* (461-493) a été, du côté de l'Atlantique, à l'origine de l'importante diaspora forcée des Noirs aux Amériques. L'on sait les malheurs qui en ont découlé sous forme d'épidémies ou de suicides pendant les traversées, de résistance dans les plantations ou de luttes d'indépendance comme à Haïti alors Saint-Domingue. Activité économique pour les négriers, la traite a laissé du côté de l'Afrique une dépopulation drastique, des communautés décomposées. Mais elle a surtout gravé dans l'esprit des Noirs le sentiment de la supériorité d'une race, complexe que viennent renforcer la colonisation et les idéologies d'aliénation qui l'ont accompagnée. Nul mieux que Césaire n'a su synthétiser les aspects tragiques des « apports » de la colonisation du point de vue physique et psychologique:

Le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la violence, des élites décérébrées, des masses avilies. Aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission... On me parle de progrès, de réalisations... Moi je parle des sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions ruinées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées (23)

La véhémence du ton dans cette entreprise de dénonciation du drame colonial témoigne de la dimension des ravages qui ont été perpétrés. « Les soleils des indépendances », pour emprunter ce titre d'un roman d'Hamadou Kourouma⁵⁷, n'ont pas

⁵⁷ Kourouma qui nourrit *Les soleils des indépendances* (Seuil, 1970) de tournures syntaxiques empruntées au malinké, l'une des langues de l'Afrique Occidentale, désigne par cette expression l'époque des indépendances africaines qui, au lieu d'apporter les joies de la liberté et le bonheur rêvé, traîne avec elle un cortège de souffrances qui emportent dans un parcours tragique Fama Doumbouya, le personnage central de l'oeuvre.

réussi à enterrer le colonialisme. Celui-ci s'est plutôt métamorphosé en néo-colonialisme dont les commanditaires, soutiennent au gré de leurs intérêts des régimes fantoches et dictatoriaux au mépris des aspirations des peuples. S'il faut ajouter à ce tableau peu reluisant, mais confectionné par la volonté et l'action des hommes, la désolation des catastrophes naturelles et des pandémies, tous les ingrédients se trouvent réunis pour que se mette en place dans les sociétés africaines une atmosphère d'angoisse propice à de multiples interrogations métaphysiques. Le malheur est comme chevillé à l'individu. Il se développe alors des comportements ou des attitudes de reproches à la fatalité, de résignation ou d'abandon à un sort qu'on sait immérité, mais qui s'affirme implacable. De là à se considérer comme victimes de malédiction, les peuples ont franchi le pas en cédant au pessimisme, en développant et en entretenant une vision tragique de leur univers.

On le voit, sur la période durant laquelle l'on dispose de données concrètes et non des faits de légende, la structuration de la société et la vision qui en résulte en Afrique noire ou dans sa Diaspora antillaise sont en partie l'expression des tournants historiques décisifs déterminés par des phénomènes économiques et politiques précis. Ceux-ci sont régis, soit par des acteurs extérieurs à l'Afrique – la traite fut une entreprise économique et la colonisation un déni de souveraineté – soit par des Africains eux-mêmes. La gestion des indépendances en témoigne. Les expressions « Afrique francophone » et « Antilles francophones » y trouvent aussi des traits de leur fondement.

Quant à l'Afrique en marge des contacts avec l'extérieur, cette Afrique d'avant la colonisation, qui lui a survécu et que l'on baptise « Afrique traditionnelle » à défaut d'une meilleure étiquette, elle n'est pas étrangère au sentiment et à la vision tragique. Ces

derniers se développent dans les rapports des hommes avec l’Absolu ou le sacré, bien loin des religions révélées. Paul Mercier donne une définition assez édifiante de ces religions et de leurs rites:

Les religions traditionnelles sont toutes des religions de la nature, non point dans le sens que la nature y serait adorée, mais parce que l’homme y est profondément inséré; il est un microcosme où le monde se lit tout entier; il a sa place précise dans une hiérarchie de forces et d’êtres ou tout est inclus ... Les religions africaines sont profondément ritualistes: c’est l’accomplissement correct des rites ... qui assure l’efficacité de la chasse, la fécondité de la terre et du bétail, la chute des pluies, la perpétuation du groupe, la préservation de l’ordre de la société – et du monde (355).

Mercier traduit ainsi des pratiques dont la dynamique s’observe dans les sociétés traditionnelles et qui ont été farouchement combattues par l’Occident. Comment ces pratiques structurent-elles la vision tragique des peuples?

Il existe des interdits et la société vit dans la crainte de leur violation. Des tragédies comme la sécheresse, les accidents, les épidémies, les inondations la mort d’individus ou de bétail et bien d’autres malheurs encore s’expliquent par des offenses aux ancêtres ou aux dieux, la rupture volontaire ou non des interdits. Outre-Atlantique, on peut évoquer le cas du vaudou, religion synchrétique nourrie des influences des religions africaines et du christianisme. Il comporte son panthéon d’esprits qui contrôlent les activités des hommes et leur inspirent par conséquent crainte et respect.

Ainsi donc, de l’Afrique noire traditionnelle à l’Afrique moderne et aux Antilles, une toile de fond de tragédie fournit à l’inspiration des créateurs une matière abondante. Il en est qui, sous l’emprise de l’inspiration tragique, font du malheur et de ses influences sur les personnages le noyau de leurs oeuvres. Les légendes, les contes et les mythes de la tradition orale présentent une valeur esthétique et documentaire de première importance.

La littérature écrite enregistre, dans la diversité de ses formes, des poèmes, des drames, des nouvelles et des romans. Les réalisations se multiplient dans le domaine du cinéma, malgré ses difficultés dans sa relative maturité en Afrique. Tous genres confondus, les oeuvres constituent un catalogue considérable. Pour éviter tout fouillis, nous pensons qu'une taxinomie ayant pour finalité une vue synthétique des tragédies faciliterait l'approche méthodique du répertoire. Deux schémas de classification peuvent être retenus: l'une fondée sur des critères historiques, et l'autre sur le contenu des oeuvres.

D'une part, si on perçoit la colonisation comme un moment capital ayant incurvé le destin historique des peuples africains, elle servirait alors de repère et on distinguerait trois catégories de tragédies, chacune mêlant tous les genres. Nous l'illustrerons en puisant dans les films de l'Afrique noire et des Antilles francophones uniquement.

- Les tragédies précoloniales rassemblent des oeuvres dont l'action se situe à la période d'avant l'arrivée des colons. C'est l'époque de la création et de l'organisation des royaumes et des empires jouissant de la pleine souveraineté, même s'ils se détruisent et se recomposent au gré des guerres. La mise en place des communautés, La gestion des pouvoirs politiques et occultes, Les intrigues de palais, la tyrannie et son lot d'abus, le détournement des fonctions des sociétés secrètes et autres malheurs de l'Afrique ancienne sont autant de thèmes développés dans les films de cette période. Celle-ci est loin d'être louée comme la période de l'âge d'or des civilisations africaines au regard des oeuvres comme Yeelen (1987) de Souleymane Cissé, Keita: l'héritage du griot (1994) de Dani Kouyaté, Guimba, un tyran, une époque (1995) de Cheik Oumar Sissoko. Relevons que la diaspora africaine n'existe pas encore à cette époque.

- Les tragédies coloniales sont inspirées par les événements vécus par les individus dans les sociétés dont les structures et les modes de gestion sont profondément influencés, bouleversés et contrôlés par les colons. Le mépris et la destruction des cultures autochtones, l'absence des libertés, l'injustice, l'oppression, l'exploitation des hommes et des biens, la révolte des populations, le nationalisme, les résistances et les luttes d'auto-détermination, les assassinats sont autant de sujets abordés dans les oeuvres de cette catégorie, aussi bien pour l'Afrique que pour les Antilles. Si peu de cinéastes se sont intéressés à la période précédente, ils sont par contre assez nombreux ici avec des films tels que Sarraounia (1986) de Med Hondo, Frantz Fanon: Black Skin, White Mask (1996) d'Isaac Julien, Camp Thiaroye (1987) ou Emitai (1971) d'Ousmane Sembène, L'exil de Behanzin (1994) de Guy Deslauriers, Lumumba (2000) de Raoul Peck, à cheval entre cette période et la suivante.

- Les tragédies post-coloniales couvrent la période des indépendances. Deux dates importantes marquent cette période: 1804 c'est l'année de l'indépendance de Haïti; 1960 est celle des indépendances de la plupart des pays de l'Afrique noire francophone. La liberté recouvrée, les Africains accèdent à la souveraineté et exercent le pouvoir. Les films qui s'enracinent dans cette période reflètent la cruauté, la corruption, l'esprit jouissif des dirigeants, la prédation des ressources publiques, le non-respect des libertés et du jeu démocratique, l'embrigadement idéologique des populations muselées dans le cadre des partis uniques, l'élimination physique des adversaires politiques, les compromissions avec les anciennes puissances colonisatrices, la ruine des potentialités et des Etats... Ce sont par exemple Allah tantou (1991) de David Achkar, Le damier (1996) et Thomas Sankara (1991) de Balufu Bakupa-Kayinda, Royal bonbon (2002) de Charles

Najman, Lumumba: la mort d'un prophète (1992) et Lumumba (2000) de Raoul Peck, tous les deux films couvrant également des événements de la période précédente. A ces réalisations, s'ajoutent des oeuvres issues du regard extérieur. C'est le cas de Mobutu, roi du Zaïre (1999) du Belge Thierry Michel, de Léopold Sédar Senghor entre deux mondes (1998) de Pierre Beuchot.

D'autre part, si on considère le matériau "mythe" au sens de la tradition orale et l'histoire comme critères de distribution des tragédies, les catégories ci-dessus se réduisent à deux. Dans leurs connotations dans cette étude, mythe et histoire ne doivent pas faire l'objet de confusion, même s'ils partagent quelques traits communs. Le mythe est une histoire, certes, mais fondée sur un mélange de surnaturel et de réel, la prééminence revenant au premier; tandis que l'histoire a de fortes prétentions à l'objectivité et à la science en se basant sur des faits réels. Ces précisions faites, nous distinguons

- Les tragédies mythiques qui comprendraient les films de la première catégorie de la classification précédente.
- Les tragédies historiques qui regrouperaient les films de la deuxième et de la troisième catégories.

Quel que soit le schéma considéré, on se doit de constater que toutes les oeuvres sont ancrées dans le patrimoine historique; documentaires et fiction le rendent bien. Si l'histoire est ainsi le dénominateur commun de toutes ces tragédies africaines, la politique en est l'élément moteur. Ces deux catégories constituent la toile de fond de cette étude. Il y a entre la tragédie et l'intérêt ou la raison d'Etat, voire le pouvoir politique une certaine dignité qui fit écrire à l'un des plus grands auteurs tragiques de tous les temps:

Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'Etat ou quelque passion plus noble ... et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse.⁵⁸

En soulignant que le tragique politique concentre le « télescopage des grands événements, le heurt des grandes forces, l'exaltation et le contraste des types » (80), Jean-Marie Domenach complète les propos de Pierre Corneille et illustre son opinion par la Révolution française considérée comme l'archétype de toute révolution. Il ajoute:

Les révolutionnaires avaient bien conscience d'être les premiers dans une voie inexplorée et d'improviser non seulement pour leur révolution mais pour toutes celles qui suivraient. La Révolution française débute sans doctrine, sans guide; on ignore si elle est possible, si elle est permise; on se demande si elle n'équivaut pas à la fin du monde. D'où ces allusions constantes à la mort, qui est la seule alternative concevable à l'échec, la seule fatalité qui soit capable de briser l'effort surhumain de construire un monde pour l'homme. (80).

Pour nous, ce texte réunit à peu de choses près, l'essentiel des traits que nous affectons au héros positif dans cette étude, et de succroît, au héros tragique: l'ambition d'accomplir en tant que meneur d'hommes quelque chose qui le dépasse, fut-ce au péril de sa vie – la liberté, le bonheur, la justice –; la volonté de puiser dans ses ressources de courage et de vertu l'énergie nécessaire à la réalisation de ses rêves. Ce dévouement à une cause qui privilégie l'intérêt général en transcendant les ambitions personnelles fait du héros un modèle de sacrifice et de singularité, ce que résume Michel Prigent qui trouve dans l'héroïsme l'intégration de plusieurs notions disparates dont « celles d'honneur et de vertu, de constance et de volonté, de maîtrise de soi et de grandeur d'âme, de générosité et de gloire » (35).

⁵⁸ Pierre Corneille, cité par Michel Prigent dans Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. p. 8.

Il ne fait pas de doute que les points de vue des auteurs ci-dessus connotent un idéalisme certain et la démesure. Rien de plus normal si l'on assimile le héros à une sorte de surhomme entouré d'un halo de mysticisme. De ce point de vue, il est incontestable que le reflet tout au moins des valeurs décrites se retrouve chez des figures comme Patrice Lumumba, Frantz Fanon, Sarraounia ou Aline Sitoe Diatta dans les films qui les portent. Ce sont des hommes et des femmes d'opinion soucieux des intérêts de l'Etat ou de leurs communautés, mais, aux prises avec des forces qui contrarient leurs rêves. De cette confrontation naît l'action tragique.

A contrario, lorsque les traits constituant les valeurs de l'héroïsme viennent à manquer chez un personnage sensé les incarner de par sa position au sein de l'Etat ou de la communauté, l'anti-héroïsme prend forme. Si la démarche héroïque est dans une certaine mesure parallèle à la démarche mystique du fait que dans les deux cas il s'agit, comme l'affirme Serge Doubrovsky, « de se perdre en tant qu'être naturel, de se faire éclater en tant qu'individu porté à l'existence par le monde » (513), l'anti-héros se caractérise pour cet auteur par l'impossibilité dans lequel l'individu se trouve de surmonter en lui le mouvement de la nature. Le corps et les sens se révoltent contre la discipline qu'on prétend leur infliger, contre la mortification qui est à l'origine du projet de maîtrise. « Faiblesse, imbécillité, infidélité, telle est bien la triple dimension de l'existence naturée, incapable d'être par et pour soi, de se tenir tout entière d'elle-même, de se choisir un cours inflexible... vers le dépassement » (515). Il n'est pas exagéré de relever que les leaders tels que Sékou Touré, Guimba ou Christophe réunissent peu ou prou ces traits de médiocrité dans les films qui les représentent et que nous analysons dans le premier chapitre de la seconde partie de cette étude.

Au terme de toutes ces précisions conceptuelles, force est de constater que la tragédie africaine présente toute une variété de facettes dont le cinéma ne constitue que l'une des expressions. Cette tragédie peut à l'étude refléter certaines tendances et caractéristiques révélées par l'histoire de la tragédie classique. Cependant, on ne saurait l'enfermer dans le moule des traditions théoriques ou critiques occidentales, pour la simple raison que le héros (qu'il soit de rang noble ou roturier), le malheur, la pitié, le pathétique, le déchirement, ces quelques ressorts qui définissent le tragique, n'ont pas besoin de théorie pour exister. La tragédie ne naît pas de surcroît en Afrique avec l'Occident. Elle comporte une certaine majesté, ce en quoi nous l'avons distinguée de tragédie qui relève des faits divers, des accidents naturels ou des maladies dont l'Afrique semble detenir le secret. C'est une tragédie qui porte la marque de la passion et des sentiments de tous genres des hommes. Les oeuvres tirent en majorité leur inspiration des situations coloniales et post-coloniales, approche qui, sans être spécifique à l'Afrique, constitue néanmoins un des traits de caractérisation de la vision du tragique sur le continent.

Dans cette perspective, l'histoire et la politique constituent d'une part des axes thématiques d'un cinéma qui se veut militant, et d'autre part, la colonne vertébrale de notre analyse du tragique. Ne nous leurrions pas toutefois en revendiquant pour l'Afrique et par pur sentimentalisme une spécificité critique qui condamne à l'ostracisme. L'absence déplorée par Locha Mateso d'une réflexion d'ensemble autour du fait littéraire par des critiques africains (366) caractérise aussi le fait filmique. On comprend dès lors que la lecture, l'explication, la compréhension ou l'interprétation des films dont nous entamons l'analyse à la lumière des précisions réunies dans cette première partie

nécessitent une démarche qui ne saurait se passer des acquis de l'épistémologie occidentale ou d'ailleurs.

Deuxième partie :

DECONSTRUCTION ET MYTHIFICATION

CHAPITRE I : TRAGIQUE ET ESTHETIQUE DE LA DEMYTHIFICATION

La première série de films que nous analysons comprend deux fictions – Royal bonbon, Guimba: une époque, un tyran – et un documentaire – Allah tantou –. Ce dernier, beaucoup plus que les deux autres, offre suffisamment de repères qui établissent entre les films et leur contexte de référence une réelle homologation. L'intérêt pour la représentation de moments historiques précis ne relève pas de simples contingences limitées aux films réunis dans ce chapitre. Au contraire, ces derniers présentent de ce point de vue une profonde analogie avec ceux qui vont suivre. La démarche trahit de la part de certains cinéastes africains des options artistiques esthétiques et idéologiques qui permettraient de les regrouper en une tendance ou en un front que l'on baptiserait, sans abus, de réalisme historique.

En effet, envisager le cinéma comme un art qui joue moins avec l'inspiration ou l'intuition créatrice du moi pour viser un but précis, telle semble être la préoccupation de ces cinéastes, à l'image de Eisenstein du courant constructiviste russe qui pensait, comme ses pairs, que le poète (donc le cinéaste) se doit de rester objectif et réel, de procéder à la construction rationnelle d'éléments émotifs en évitant d'inventer ses sujets pour tirer plutôt les faits de son milieu⁵⁹. David Achkar, Charles Najman et Cheick Oumar Sissoko, tout comme Ousmane Sembène avant eux, tiennent leurs scénarii de l'histoire de leurs peuples. Dans leur entreprise de dire le passé, ces cinéastes traduisent au travers de leurs

⁵⁹ A la suite d'une compilation savante de différents points de vue, François Albera définit le constructivisme comme une tendance artistique née en URSS qui dénonce l'esthétisation pour assigner à l'art une finalité sociale qui consiste à organiser la vie au lieu de la décorer. "Il suffit de voir, écrit-il, qu'Eisenstein s'inscrit vigoureusement dans cette problématique où le cinéma est un instrument de transformation du mode de perception et du mode de vie; il répond à la commande sociale." In Eisenstein et le constructivisme russe. Lausanne: L'Age d'Homme, 1990, p. 193.

sensibilités individuelles un discours dont le point convergent est l'expression d'un tragique de la démythification. Qu'exprime cette assertion?

Les grands hommes sont, au regard de l'histoire, des leaders qui marquent les événements de leurs temps de leurs empreintes et influencent par conséquent le devenir des autres hommes. Il se fabrique d'eux une image qui pénètre l'imaginaire en les façonnant en des types, sinon vénérés, du moins loués et glorifiés dans les arts de leurs peuples et de la postérité. Or, avec Achkar, Najman et Sissoko, la reconstitution du passé aboutit à la dégradation de l'image du leader. Il s'agit de le démontrer en engageant dans ce chapitre une démarche qui innove par rapport aux approches des films historiques africains adoptées par des critiques qui se sont jusqu'ici préoccupés de démonter les mécanismes et les stratégies par lesquels les cinéastes essaient d'exhumer l'histoire ensevelie par l'expérience coloniale: un passé peut-être douloureux, mais glorieux. Ainsi en est-il de Robert Cancel, de Mbye Cham, de Samba Gadjigo, de Josef Gugler, de Nwachukwu Frank Ukadike, de Mark Nash⁶⁰, pour ne mentionner que ces quelques noms.

La démarche adoptée ici et qui revient dans les chapitres subséquents consiste d'abord à fournir une synopsis de chaque film. Au regard de la convergence des finalités signalée antérieurement, la manière dont Achkar, Najman et Sissoko construisent le tragique repose sur une structure binaire qu'il s'agit de décrire sous l'éclairage des grilles

⁶⁰ Peuvent être consultés à ce sujet dans Focus on African Films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004 : « Come Back South Africa: Cinematic Representations of Apartheid over Three Eras of Resistance » de Robert Cancel, « Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future » de Samba Gadjigo, « Film and History in Africa: A Critical Survey of Current Trends and Tendencies » de Mbye Cham, « Fiction, Fact and the Critic's Responsibility: Camp de Thiaroye, Yaaba, and The Gods Must be Crazy » de Josef Gugler. Le texte de Mark Nash, « The Modernity of African Cinema » paraît dans The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. Munich: Prestel Verlag, 2001.

structuraliste et sémiotique. Les effets observés et les significations qui s'en dégagent dépendent de la contextualisation de chaque film.

I- LES MAITRES DU POUVOIR

La détention du pouvoir et sa gestion se trouve au centre de l'intrigue des trois films. Tout se ramène à un individu: Sékou Touré dans Allah tantou, Guimba dans Guimba, un tyran, une époque, Henry Christophe dans Royal bonbon. Il est intéressant de noter que dans les trois films, la pratique du pouvoir ne souffre d'aucune interférence étrangère. Dans un cas – Guimba –, comme le traitement du temps ne permet pas de situer avec précision l'époque des événements racontés, avançons qu'il s'agirait de l'Afrique précoloniale ou d'une société ayant échappé aux manoeuvres coloniales et impérialistes. Dans les deux autres cas, des territoires ayant subi le régime de l'esclavage – Haïti – ou bien celui de la colonisation – Guinée-Conakry –, voire les deux, ont échappé à la réification et sont désormais libres de la fêrule des anciens maîtres occidentaux pour assumer la plénitude de ce que Jean Ziegler a appelé "le pouvoir africain"⁶¹. Nous sommes en pleine période post-coloniale.

Allah tantou (1991) c'est l'histoire de Marof Achkar, Diplomate et Ambassadeur de son pays, la Guinée-Conakry aux Nations-Unies, rappelé et emprisonné sur ordre de Sékou Touré, Président de la République. Le récit, conduit du point de vue du prisonnier et du cinéaste/narrateur David Achkar, est un va-et-vient entre l'univers carcéral et l'environnement extérieur, entre une introspection du prisonnier sur sa condition présente

⁶¹ Nous empruntons l'expression au titre d'un livre de Jean Ziegler dans lequel le sociologue essaie de dresser l'inventaire d'un certain nombre de significations culturelles africaines desquelles les hommes tirent les éléments de leur auto-interprétation, de la construction de leur identité ou de leur force de révolte. Le pouvoir africain. Paris: Seuil, 1979, p. 19.

et les raisons de son incarcération – un crime dont ni lui, ni personne ne sait rien – et sa vie antérieure de liberté. La prison c'est l'omniprésence de la soldatesque, des menaces, des tortures, de la solitude, de la famine et de la crasse, tandis que l'extérieur, ce sont les moments de jeunesse et d'activités artistiques de Marof, de bonheur en famille, d'interventions et de débats avec ses pairs dans l'hémicycle des Nations-Unies, de rencontres de haut niveau avec des personnalités du monde diplomatique et politique, de vacances et de détente à travers le monde. Et Sékou Touré? Aucun rôle précis ne lui est assigné, bien que ses images soient présentes en plans d'ensemble ou en gros plans. Mais chaque plan du film le signale, puisqu'il est l'incarnation du pouvoir, le maître qui en coulisses, manipule toutes les ficelles du système, l'âme de la machine qui entame et qui achève l'écrasement dans l'anonymat de Marof Achkar.

Contrairement à Sékou Touré peint par caractère interposé, Guimba, tient les devants de la scène dans le film de Sissoko. Ici comme dans le film précédent, le récit est conduit par un narrateur extradiégétique. Mais il diffère du premier par le cadre spatial: il se déroule en milieu traditionnel. L'histoire encadrée par un griot qui ouvre et ferme le récit est celle d'un souverain, maître des pouvoirs occultes, qui a tué son épouse ainsi que sa fille et dirige d'une main de fer un territoire situé en pleine zone sahélienne. Le peuple qu'il mène au fouet et au fusil sombre dans une révérence sèche mêlée de résignation jusqu'au jour où Mambi ose s'opposer à une décision de Guimba. C'est que le fils du souverain, un nain à qui est destinée pour le mariage Kani, la fille de Mambi, convoite plutôt la mère de Kani, donc, l'épouse de Mambi. Outré par l'opposition véhémence de ce dernier, Guimba le fait expulser du royaume pour ce crime de lèse-majesté pour satisfaire les désirs de son fils et épouser lui-même Kani. De son refuge chez un peuple de

chasseurs dans les montagnes, Mambi organise la résistance en promettant la main de sa fille au plus valeureux des chasseurs, Siriman Keita. Pendant ce temps, Guimba poursuit ses crimes et ses exactions contre le peuple, interdit l'accès de son territoire aux jeunes pour protéger sa fiancée de toute convoitise, massacre ceux qui contreviennent à ses lois et prescriptions. Quand Siriman Keita le défie, son fils découvre les limites de son pouvoir et lui désobéit. Guimba l'abat avant de succomber lui-même au cours d'un duel épique où les pouvoirs occultes du chasseur Siriman ont raison des siens.

D'occultisme, il en est beaucoup moins question dans Royal Bonbon où le surnaturel sur fond de pratiques vaudou et de misère généralisée le dispute aux visions et au réel. Le film de Charles Najman est un mélange de tout cela autour de la figure historique de Henry Christophe, combattant haïtien pour la libération du joug de l'esclavage et souverain de la partie nord du territoire de 1811 à 1820.

Un malade mental sillonne les rues de la ville Le Cap avec sa brouette de travailleur à la sauvette en essayant de se convaincre, sous les moqueries de la population, qu'il est le roi Christophe. Sur la brouette est inscrite en lettres majuscules cette phrase: « Je renais de mes cendres », propos attribués à christophe dans le générique du film. Il se livre à la débauche et à quelques abus et essuie railleries et mépris de la part des femmes et des enfants qui le traitent de tous les noms avant de le porter et de le balancer sur un tas de détritrus. Ainsi humilié, il quitte la localité en rêvant à sa revanche et en entraînant avec lui le petit Timothée – à peine dix ans – qui espère trouver dans l'aventure le moyen d'entrer en communication avec son père décédé. Les deux vont s'installer dans les ruines du palais de Christophe qui n'a plus pour tout objet d'art qu'un buste de femme blanche dans la grande cour. Ils tombent sur une communauté de vieilles

personnes ayant gardé une image favorable de l'ancien roi. Les trois quarts du film se déroulent dans cet espace en ruines où en dictateur, le détraqué dédoublé en roi Christophe vit pleinement son rêve. Il fait des vieux et des vieilles réunis les nobles de sa cour, choisit l'un d'eux comme son conseiller, s'installe sur une chaise somptueuse et démesurément grande faisant office de trône. Les enfants qui l'entourent deviennent sa garde royale baptisée Royal bonbon dont il nomme le petit Timothée chef. Il se fait porter en triomphe et ne montre aucun respect pour le peuple de la région qu'il mène au bâton dans les travaux de reconstruction du palais. Excédé, tout le monde l'abandonne, y compris le petit Timothée qui le traite de « vieux fou criminel ». Il sera pourtant présent aux obsèques du fou et sera le dernier à lui rendre l'ultime hommage après qu'il a été foudroyé dans sa solitude alors qu'il embrassait l'une de ses « reines », le buste installé dans la cour du palais.

On le constate, au dénouement de chacun des trois films, la mort frappe les personnages principaux: Marof Achkar meurt en prison sous Sékou Touré terrassé à son tour par la maladie qui marque la fin de son règne. Appâté par sa lubricité, Guimba suit une femme, souffre le déshonneur et tombe dans un piège qui l'écrase, mettant un terme à son pouvoir. Le bouffon illuminé Christophe est aussi un maître de la luxure dont les chimères autocratiques s'évanouissent avec sa chute mortelle au pied du buste féminin qu'il caressait. L'évidence du tragique qui marque ainsi le dénouement de chaque film et l'opprobre qui accompagne chaque expérience ne nous renseignent pas sur les mécanismes de construction dudit tragique par David Achkar, Cheik Oumar Sissoko et Charles Najman. Nous nous y penchons en encadrant notre analyse par la figure du binarisme emprunté à la linguistique structurale et les données de la sémiotique. Par cette

combinaison de grilles, notre analyse ici se veut sémio-structuraliste. Nous en précisons les axes avant d'aborder les films.

II- SÉMIOLOGIE ET BINARISME: DE SAUSSURE A LEVI-STRAUSS

Il n'est pas dans nos intentions de procéder à une critique de la pensée ou de l'idéologie qui sous-tend la démarche des penseurs qui se sont plus ou moins intéressés à la catégorie du binarisme, mais tout simplement de trouver dans leurs approches des principes nécessaires à l'éclairage, au regroupement, à la classification et à l'analyse des éléments qui se présentent de manière éparse dans les films sous analyse.

La pensée structuraliste héritée du principe d'opposition et de dualité défini par Ferdinand De Saussure en linguistique⁶² prône le binarisme comme une catégorie valide de description des faits et du réel humain. Le point de vue de Saussure qui insiste sur l'opposition signifiant/signifié est déjà porteur des germes de la sémiotique. Selon Oswald Ducrot, la linguistique structurale et l'enrichissement du champ de la sémiotique doivent considérablement à Hjelmslev⁶³ qui reprend et amplifie la thèse des oppositions de Saussure en insistant à son tour sur la dualité de la forme et de la substance que nous retrouvons chez les sémioticiens du cinéma comme Christian Metz⁶⁴.

⁶² S'il est des valeurs dont s'occupe la linguistique, ce sont bien les signes qui forment, selon Saussure, un système d'équivalence entre des choses d'ordres différents: un signifiant, et un signifié. « Dès que l'on compare entre eux les signes, écrit Saussure, deux signes comportant chacun un signifié et un signifiant ne sont pas différents, ils sont seulement distincts. Entre eux, il n'y a qu'opposition. Tout le mécanisme du langage repose sur des oppositions de ce genre. » Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1972, p.167.

⁶³ Oswald Ducrot commente l'opposition hjelmslevienne de la forme et de la substance en posant que pour le linguiste danois, « si la langue est forme et non substance, ce n'est donc plus en tant qu'elle introduit un découpage original, mais en tant que ses unités doivent se définir par des règles selon lesquelles on peut les combiner, par le jeu qu'elles autorisent ». Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972, p. 38.

⁶⁴ Cf. Langage et cinéma. Paris: Larousse, 1971, p. 157.

Cette évocation rapide des travaux de Saussure et de Hjelmslev conduisent à la compréhension de la démarche de Claude Lévi-Strauss qui applique les principes de l'analyse linguistique à la description des faits ethnologiques. Il écrit notamment:

En ethnologie comme en linguistique, ce n'est pas la comparaison qui fonde la généralisation, mais le contraire. Si, comme nous le croyons, l'activité inconsciente de l'esprit consiste à imposer des formes à un contenu, et si ces formes sont fondamentalement les mêmes pour tous les esprits, anciens et modernes, primitifs et civilisés – comme l'étude de la fonction symbolique, telle qu'elle s'exprime dans le langage, le montre de façon si éclatante – il faut et il suffit d'atteindre la structure inconsciente, sous-jacente à chaque institution ou à chaque coutume, pour obtenir un principe d'interprétation valide pour d'autres institutions et d'autres coutumes, à condition, naturellement, de pousser assez loin l'analyse.⁶⁵

Le structuralisme et le modèle de l'analyse linguistique pénètrent le champ des sciences humaines grâce à Lévi-Strauss. Celui-ci applique sa méthode aux systèmes de parenté qu'il considère comme un langage (52) en distinguant par exemple les oppositions mari/femme, père/fils, frère/soeur qui ne peuvent être combinées que selon des règles bien précises ou codes, « un ensemble d'opérations destinées à assurer entre les individus et les groupes, un certain type de communication » (69). Lévi-Strauss donne la clé de sortie du système de la parenté pour considérer d'autres systèmes, tels les mythes ou l'alimentation. Il montre comment les « catégories empiriques du cru et du cuit, du frais et du pourri, du mouillé et du brûlé, etc., définissables avec précision par la seule observation ethnographique et chaque fois en se plaçant du point de vue d'une culture particulière, peuvent servir d'outils conceptuels pour dégager des notions abstraites et les enchaîner en propositions »⁶⁶. Cette démarche concrétise ce que le penseur a exprimé antérieurement dans un autre ouvrage et qui rapproche sa théorie de nos propres préoccupations: il y a dans la société, bien autre chose que les échanges

⁶⁵ Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958, p. 28.

⁶⁶ Cf. Mythologiques. Le cru et le cuit. Paris: Plon, 1964, p. 9.

matrimoniaux, économiques et linguistiques. On y trouve aussi ces langages qui entretiennent une profonde analogie avec la langue elle-même. Il cite les arts, les religions, les rites entre autres (96).

Ainsi donc, la théorie du binarisme ou de l'organisation dualiste chez Claude Lévi-Strauss est fondée sur la structuration en rapports d'oppositions des éléments de la nature (ciel/terre, eau/feu, haut/bas, etc.) et de la culture (les nombreuses formes sociales dont nous avons déjà signalé quelques oppositions). S'interrogeant sur la nature et l'universalité du binarisme, Barthes concède:

Il est certain que le binarisme est un fait très général; c'est un principe reconnu depuis des siècles que l'information peut être véhiculée par un code binaire, et la plupart des codes artificiels inventés par des sociétés très diverses, ont été binaires, depuis le « bush telegraph » (et notamment le *talking drum* des tribus congolaises, à deux notes) jusqu'à l'alphabet morse et aux développements actuels du « digitalisme », ou codes alternatifs à « digits », dans la mécanographie et la cybernétique. (155)

Cette construction par oppositions nous a semblé suffisamment prononcée pour l'expression du tragique dans les films que nous avons réunis dans cette étude. Nous pouvons d'ores et déjà formuler deux oppositions sur lesquelles nous reviendrons et qui, quoique encore abstraites, condensent l'intrigue des trois premiers films. Le rôle des personnages et le poids des événements sur les hommes sont assez révélateurs dans Allah tantou et Guimba pour refléter l'opposition « liberté/servitude ». Le background historique est significatif dans Royal bonbon qui exprime l'opposition temporelle « autrefois /maintenant ».

Une objection que l'on pourrait cependant faire à notre démarche consisterait à y voir l'appauvrissement des autres éléments des films pour ne retenir que ceux qui sont suffisamment pertinents pour exprimer des contrastes et des paires d'oppositions, ce qui

fausserait en apparence la portée desdits films. Nous répondrions encore avec Lévi-Strauss que tous les éléments ne sauraient dans l'analyse structurale être placés au même rang. Mais comme dans le langage, les éléments non retenus pour la formation des oppositions manquent de pertinence sans s'abolir pour autant. « Ils viennent s'abriter derrière ceux promus au grade de chefs de file qui les masquent de leur corps, qui sont constamment prêts à répondre pour toute la colonne et, le cas échéant, à appeler tel ou tel soldat hors du rang. Autrement dit, la totalité virtuellement illimitée des éléments reste toujours disponible » (347).

L'on retrouve dans les tournures métaphoriques de Lévi-Strauss – « chef de file », « colonne » – la notion de classe ou le concept de « paradigme » si opératoire en linguistique, et partant, en structuralisme et en analyse sémiotique où les paradigmes s'affrontent dans les théories des signes qui trouvent également leurs racines dans les conceptions de Saussure et de Hjelmslev.

Ayant déjà défini les contours de l'approche sémiotique – chapitre premier de la première partie – il nous faut examiner les conditions de son application aux textes filmiques telles que les conçoivent quelques théoriciens.

Roland Barthes, on l'a noté, est intervenu dans le débat sur le binarisme, non sans quelques réserves du fait que le terme « opposition » préjugeait trop fortement, selon lui, du caractère antonymique de la relation paradigmatisée. Il souscrit à la relation binaire, mais en préférant à « opposition » le concept de « relation », comme chez Cantineau, ou celui de « corrélation », comme chez Hjelmslev (149). Au-delà de cette inflation terminologique, le binarisme barthésien s'intègre mieux dans le cadre de

la sémiologie⁶⁷. L'on sait l'étendue du champ d'application ouvert à la sémiologie par la définition de l'objet de cette science par Roland Barthes. Il importe de rappeler que cet objet peut être tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites: les images, les gestes, les sons mélodiques. « Les objets et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent, sinon des « langages », du moins des systèmes de signification » (79).

De nombreuses réflexions et recherches ont permis au cinéma d'acquérir ses titres de langage, et par conséquent de système de signification et de communication pour se prêter sans plus de controverse à l'analyse sémiotique. Outre Roland Barthes, figurent au rang des théoriciens de la grammaire cinématographique, d'autres pionniers parmi lesquels nous retenons ici Jurij Lotman et Christian Metz déjà mentionné.

Si nous procédons par un syllogisme en posant que tout art doit être étudié selon son jargon, le cinéma étant un art, il importe d'aborder ses produits dans son langage. Pour Jurij Lotman nourri aux sources des formalistes russes comme Vladimir Propp⁶⁸, et aux côtés des autres penseurs inspirés par la linguistique structurale, rien de tel que l'outil sémiotique pour approcher le langage cinématographique. Le cinéma comme tout système de signes, suppose entre ces derniers des relations sémantiques et syntaxiques dont l'ensemble est organisé selon des règles précises pour assurer la communication.

« All those who create films – directors, actors, scenario writers – wish to tell us something through their works. Their ribbon of film is a kind of letter, a correspondence

⁶⁷ Rappelons qu'entre la sémiotique et la sémiologie, la différence est d'ordre terminologique et non d'essence. La sémiologie s'inscrit mieux dans la tradition de la pensée française. Nous emploierons l'un ou l'autre terme selon les théoriciens sollicités, la préférence allant toutefois à la sémiotique.

⁶⁸ L'on sait combien la Morphologie du conte (1970) du chercheur russe a fait date parmi les études structuralistes.

we must know its language » (3). [Tous ceux qui créent des films – réalisateurs, acteurs, scénaristes – souhaitent nous transmettre quelque chose par leurs oeuvres. Le ruban de leur film est une sorte de lettre, une correspondance dont nous devons savoir le langage.]

Seule la compréhension de ce langage, poursuit Lotman, peut nous convaincre que le cinéma n'est pas une copie servile de la réalité, mais une re-crédation active, une oeuvre d'art, une narration constituée de plans et de séquences et construite au moyen des signes iconiques que viennent renforcer les signes conventionnels. Chaque film est un « empire de signes », pour emprunter l'expression de Barthes, fait pour signifier.

La signification cinématographique résulte selon Lotman de tout signe ou de toute conjonction de signes qui, dans un film, produit un effet ou une influence chez le spectateur. Comment comprendre cette signification sans maîtriser le système des significations?

Pour poser et comprendre comment les films que nous étudions expriment le tragique, indépendamment des modalités de ce dernier, il suffit de rationaliser ou de conceptualiser les effets que ces films produisent sur nous, c'est à dire déclencher le processus d'interrogation de la signification desdits films. Pour Jurij Lotman, une telle démarche doit procéder par l'étude de la mécanique qui conduit aux effets signalés, tâche dévolue à la sémiotique (41). En combinant les données du structuralisme (binarisme) et celles de la sémiotique, nous nous proposons par cette approche sémio-structuraliste de mettre en lumière la technique des cinéastes en analysant l'utilisation qu'ils font des codes que nous devons définir afin de retenir ceux qui nous semblent pertinents.

L'art cinématographique stricto sensu dispose de codes ou ressources qui permettent au cinéaste de dialoguer avec son audience en lui transmettant des

informations. Dans une première étape, nous dépouillerons notre analyse des films de toute fonction sociale ou historique, de toute considération d'ordre idéologique ou culturel. Ces ressources que Christian Metz analyse en deux classes tout en abolissant entre ces dernières l'existence des frontières rigides⁶⁹ font la spécificité du langage de la cinématographie.

En transformant des objets, des espaces, des personnes, des paroles, des bruits et des musiques de toutes sortes en images visuelles ou sonores, qu'importe que ce soient par exemple des représentations d'un trône ou d'un costume réels, de la Guinée ou de Haïti, de Sékou Touré ou de Henry Christophe, etc., le cinéaste en fait d'abord des signes qui constituent un riche matériau brut pour son travail de narration, de la matière de l'expression d'une histoire qu'il construit à sa manière au moyen des ressources que sont les codes. Bien que notre perception desdits signes soit conditionnée par leur comparaison avec les faits et les événements de la vie réelle, c'est d'abord au repérage des structures qui rendent compte de l'intelligibilité des films, c'est à dire au travail de construction des cinéastes et à ce qu'exprime cette dernière que nous nous consacrons l'analyse dans les prochaines lignes. En insistant sur la mise en scène ou le montage, nous ne manquons pas d'intégrer, le cas échéant, d'autres codes selon leur pertinence ou

⁶⁹ Au sens de Christian Metz qui écarte la notion d'« écriture cinématographique » pour préférer celle de « langage cinématographique », étudier l'écriture filmique ce n'est pas étudier un code ou un ensemble de codes, c'est étudier le texte filmique qui est le résultat du travail du cinéaste-artiste sur les codes qui sont l'ensemble des traits qui structurent le message pluriel de chaque film (215). N'importe quel film, soutient Metz, et même le plus plat, porte en lui plusieurs codes. Dans cette pluralité, il distingue les codes cinématographiques généraux – les instances systématiques au compte desquelles seront versés les traits qui, non seulement caractérisent le grand écran, mais de surcroît sont communs (effectivement ou virtuellement) à tous les films – des codes particuliers – regroupant les traits de signification qui apparaissent seulement dans certaines classes de films –. Mais cette distinction reste d'école: dans la pratique, la multiplicité et l'hétérogénéité des codes dans un film ou un groupe de films fait du langage cinématographique un ensemble sémiologique assez souple, avec une marge appréciable de jeu entre les codes généraux et les codes spécifiques que sont pêle-mêle le montage, la plongée ou la contre-plongée, le champ-contre-champ, le panoramique, les types de plans, les mouvements de caméra, les types de rapport entre l'image et le son, les raccords et le fondu-enchaîné, les « flash-back » ou les « flash-forward ». Pour en savoir plus, consulter Langage et cinéma. Paris: Larousse, 1971, pp. 45-51.

leur apport à l'intelligibilité de l'analyse. Souvenons-nous avec Metz qu'un "code n'est pas un objet que l'on trouve déjà constitué devant soi, mais une construction cohérente à laquelle l'analyste peut conférer le *dégré* et le *genre* (soulignés par l'auteur) exacts de généralité ou de particularité qu'il désire, ... il suffit de la dire" (49).

La mise en scène

Dire de la mise en scène qu'elle est une organisation matérielle de la représentation, que ce soit au théâtre où elle voit le jour et se développe⁷⁰ ou au cinéma où elle s'affirme, demeure une définition minimale qui ne souligne pas toute l'importance de cet outil pour les arts de spectacle. Pour Jacques Aumont⁷¹, la mise-en-scène est devenue "la notion centrale, la monnaie d'échange, l'équivalent général de l'art du film. Dans cette perspective, Eric De Kuyper estime que tout spectacle repose sur la mise en scène dont l'absence est devenue quasiment inconcevable⁷². Les critiques du cinéma africain ne s'y trompent pas en interrogeant la place de la mise en scène dans l'art des cinéastes. Nwachukwu Frank Ukadike rend compte des opinions de quelques-uns⁷³.

La Sénégalaise Safi Faye⁷⁴ construit la beauté et tout le plaisir qu'elle exprime par les artifices de la mise en scène. Cela lui a particulièrement réussi dans son film Mossane (1996) où la description de la sexualité noire est rendue de manière sinon osée, du moins explicite, presque à la limite de l'indécence. Pour elle, la sexualité est un aspect de toute

⁷⁰ Robert Pignarre couvre cette histoire de la scène antique à la scène contemporaine en passant par la scène de l'âge classique dans Histoire de la mise en scène. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

⁷¹ "La mise en scène: de la correspondance des arts à la recherche d'une spécificité" in Jacques Aumont (Ed.). La mise en scène. Bruxelles: De Boeck et Larcier, 200, p. 9.

⁷² « Une invention méconnue au XIXe siècle: la mise en scène ». in Jacques Aumont (Ed.). La mise en scène. Bruxelles: De Boeck et Larcier, 200, p. 14.

⁷³ Les conversations entrent Nwachukwu Ukadike et quelques cinéastes africains dont ceux cités ici constituent la matière de son ouvrage Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

⁷⁴ Cf. Note 13.

culture et elle mérite un regard intense de la part des cinéastes. Le regard de Souleymane Cissé⁷⁵ dans Yeelen (1987) produit dans la séquence finale du film, le fascinant duel oedipéen entre Niankoro le héros et son sorcier de père, Soma, qui tourne à une explosion cosmique. Rien de tels que les ressorts de la mise en scène pour offrir ainsi à Cissé les possibilités artistiques d'explorer et d'exposer dans la richesse et la profondeur des rites et du culte du *komo*, l'organisation secrète à laquelle appartient Soma, quelques dimensions d'une culture malienne à facettes multiples. Med Hondo⁷⁶ pour sa part, insiste sur la charge métaphorique de la séquence initiale de Sarraounia (1986) et sur les codes qui entrent dans la construction du symbolisme historique de cette scène d'ouverture.

La mise en scène est ainsi la concrétisation de l'intention organisatrice du spectacle par le cinéaste. « S'il y a mise en scène, c'est qu'il doit y avoir une scène quelque part, sur laquelle quelque chose est mis, placé, porté » (7). Ce raisonnement de Jacques Aumont peut être complétée par l'affirmation d'Henri Agel pour qui un film est avant tout définition d'un espace, insertion de personnages dans un décor naturel ou reconstitué. C'est dans la mesure où, poursuit-il, les coordonnées spatiales de ce décor sont tracées avec force et efficacité, qu'une histoire prend une valeur significative: dramatique, poétique, politique ou cosmique⁷⁷.

Les esquisses ci-dessus du traitement de quelques scènes de films africains en donnent un aperçu. Dans cette logique, il convient, de situer et d'examiner les signes qui entrent dans la composition des plans et des séquences de Allah tantou, Guimba et Royal bonbon. Chaque description sera suivie de l'analyse du code du montage qui organise et enchaîne en une unité, voire une cohérence rigoureuse, les plans de chaque film.

⁷⁵ Cf. Note 13.

⁷⁶ Cf. Note 13.

⁷⁷ Henri Agel. L'espace cinématographique. Paris: Jean Pierre Delarge, Editions Universitaires. 1978. p. 9.

Reprenons les couples « liberté/servitude » et « autrefois/maintenant » posés antérieurement pour caractériser les traits dominants des trois films. Ils dénotent un contraste qui s'apprécie mieux à la lumière de l'analyse des paradigmes des décors ou de l'espace diégétique, des costumes et des noms des personnages.

La composition du signifiant spatial

Du point de vue sémiotique, il s'agit de démontrer comment dans sa structuration, l'espace est un signifiant qui fonctionne comme un mode d'expression et de communication dans les trois films. La topographie de l'espace diégétique présente une ambivalence entre l'espace resserré et l'espace dilaté. Les repères ou les images spatiaux de l'univers des récits sont composés ou construits de manière suffisamment identifiable et absolue: une prison, un palais, l'environnement naturel ou extérieur à ces lieux et des espaces plus ouverts encore, tels les territoires étrangers, etc.

L'espace contracté ou resserré: la prison.

Nous sommes introduits à l'univers carcéral dans Allah tantou par le personnage central, Marof Achkar. Il est transféré de sa première cellule à une nouvelle où il est déshabillé sans ménagement sous la menace expressive d'un soldat armé. C'est un cadre nu, sans toilette, avec pour tout meuble un grabat. Les murs pâles rendent le lieu que l'on devine humide sombre, car la seule ouverture c'est la porte en fer-plein toujours fermée. Le mince rayon de soleil qui filtre obliquement par une lucarne ménagée à fleur de dalle ne favorise en réalité aucune aération. Le cadrage de cet espace est assez net. Il concentre l'essentiel de la présence à l'écran de Marof Achkar, autant dire de la plus grande partie du film. C'est une cellule qui ne connaît aucune transformation jusqu'à la fin du film. Puisqu'elle manque de dynamisme, nous la considérons dans sa fixité comme un espace

mort, un plan unique servant de toile de fond au personnage qui, lui, subit des métamorphoses d'une séquence à l'autre du film. Il faut souligner que de l'ensemble de la prison, nous n'avons que les images de cette cellule baptisée n° 54, qui fonctionne ainsi de manière synecdotique dans le film. Seules les voix-off des soldats menaçant les prisonniers et les cris de douleur de ces derniers – probablement victimes des tortures – viennent nous rappeler l'univers carcéral classique. Car la cellule prend une forme tout autre dans Guimba et Royal bonbon.

Dans ces deux films, palais et prison se confondent dans la mesure où c'est dans le même espace que se trouvent les appartements du roi et les lieux de reclusion. Une femme est-elle enlevée qu'elle est traînée de force au palais de Guimba où les portes se referment derrière elle. C'est dans cet espace protégé de l'extérieur par son fils nain et ses gardes bien armés que Guimba châtie durement au fouet le perdant dans le jeu de la lutte traditionnelle organisée pour son plaisir. C'est là qu'il a tué sa propre fille qui projetait de quitter la maison paternelle – nous ne l'apprenons pas par les images, mais par les paroles d'un personnage –. C'est encore là qu'il abat froidement son fils qui, ayant décidé de quitter le palais, lui tourne le dos en s'éloignant. Contrairement à ce qu'on observe dans Allah Tantou, l'espace carcéral ici n'a pas de périmètre circonscrit. C'est tout le palais qui revêt certaines caractéristiques propres à la prison, tels la contrainte, l'étouffement, le confinement. Ces traits paraissent très atypiques et atténués dans Royal Bonbon sans pour autant dissiper le sentiment d'un espace carcéral.

Ici, le palais est un espace monumental en ruines, tel qu'un plan d'ensemble nous y introduit. Il est à ciel ouvert, car la toiture n'existe plus et toutes les ouvertures ont perdu leurs battants. Comment donc parler de prison dans ces circonstances? Le roi

Christophe qu'incarne le personnage central bouffon y entreprend des travaux de reconstruction en poussant les paysans à la tâche par le fouet. La cour constituée de vieux et de vieilles débiles y est verbalement rudoyée par le « souverain ». Il n'a certes aucune armée, à l'exception de sa garde rapprochée – la Royal bonbon – constituée d'enfants et réservée à ses parades. Mais ses pratiques dictatoriales sont de nature à mettre mal à l'aise son entourage qui aspire à la liberté et abandonne le palais. Le dégoût et le rejet de cet espace sont marqués en définitive par la réaction du jeune Timothée, chef de la Royal-Bonbon désabusé par les méthodes du roi. Nous le voyons en profondeur de champ quitter le palais pour la nature, non sans avoir auparavant traité Christophe de « vieux fou ».

Il entre ainsi dans le paradigme de la prison des éléments qui sont loin d'être homogènes d'un film à l'autre, mais qui dénotent cependant les mêmes réalités. L'espace carcéral est composé dans les trois films de manière à traduire certains invariants propres à ce genre de lieu. La fixité et l'absence de mouvement, les menaces et les châtements, la solitude. Seul dans sa cellule, Marof ne peut la quitter, ne fut-ce que pour ses petits besoins naturels et hygiéniques. Il tourne sur place, tel un animal enchaîné en cage. Il s'y dégrade des suites de mauvais traitements et finir par mourir. Guimba est à la fois souverain, géôlier et prisonnier dans son palais. Le sentiment de sécurité qui l'habite est atténué par sa solitude. Nous le voyons presque toujours assis sur le trône qu'il ne quitte que pour punir les récalcitrants ou pour des opérations hors du palais. Son fils est son seul compagnon en l'absence du griot qui joue le rôle officiel de courtisan et d'intendant. Et quand ce fils meurt de ses propres mains, il se retrouve bien seul. La solitude est également le sort de Christophe quand tous l'abandonnent. A ce moment, nous le voyons

cadre dans un plan d'ensemble avec un entourage fait désormais d'animaux domestiques. Il gémit de son isolement dans cet environnement avant de trouver la mort.

On peut remarquer que les différents tableaux que nous avons réunis dans ce qui précède pour caractériser l'espace carcéral sont chargés de connotations de la servitude et du tragique. Celui-ci sera renforcé par les antagonismes entre ces tableaux et des éléments spatiaux autres que la prison.

L'espace ouvert ou dilaté

Face à la prison se développe le paradigme et la plasticité des lieux dont l'extensibilité ne connaît pas de limites.

Dans Allah tantou, notons qu'aucun de ces espaces qui abrite le personnage central n'est fictionnel. Leurs images sont toutes rendues par des films d'archives tournés en super 8 ou des films des actualités politiques réelles du temps de l'histoire. Marof Achkar apparaît tantôt dans le cadre familial, tantôt en vacances en mer, sur un bateau ou en Egypte au pied des pyramides. Des images le montrent également sur scène lors des tournées artistiques avec le ballet national guinéen. Frappants aussi sont les plans d'ensemble de ses interventions à la tribune des Nations-Unies en qualité d'Ambassadeur et de chef de délégation de la Guinée auprès de l'Organisation mondiale. Ce sont encore des images d'archives qui représentent le président Sékou Touré soit avec ses pairs africains, soit à la tribune des meetings politiques, soit au milieu des foules toujours enthousiastes et en mouvement. Sans être aussi diversifié que dans Allah tantou, l'espace ouvert dans Guimba et Royal-bonbon n'en est pas moins riche.

Quoi que déjà ouvert, l'environnement immédiat du palais de Guimba demeure cependant dangereux du fait des incursions permanentes que le tyran y effectue. Une séquence en champ-contre-champ l'y cadre par exemple avec deux jeunes garçons désarmés et assez téméraires pour enfreindre l'interdiction faite par lui aux jeunes hommes de fouler son territoire, et ce pour maintenir Kani loin des convoitises et des tentations de toute personne de la classe d'âge de la jeune fille. Il les abat sans autre forme de procès. Au delà du palais, l'espace s'agrandit et devient de plus en plus autonome et sécuritaire. Dans les montagnes où vit la confrérie des chasseurs, Mambi expulsé par Guimba trouve refuge. Kani s'enfuit de Sitakili – nom du royaume de Guimba – poursuivie par le roi et trouve également asile dans les mêmes montagnes.

Quant à Royal bonbon, l'espace en dehors du palais du roi Christophe c'est d'abord la ville de Le Cap telle qu'elle est saisie par le mouvement horizontal de la caméra. Un plan-séquence panoramique montre une ville-poubelle, pleine de misère au regard de l'allure des populations et surtout des enfants dont le petit Timothée est assez représentatif. Ville rouillée, si l'on considère les ruines de l'embarcation observée sur le quai. Le Cap est la réplique en images de la description de la Martinique par Aimé Césaire dans Cahier d'un retour au pays natal⁷⁸. Mais, c'est une ville côtière: la mer élargit les frontières de la ville, entretient une certaine ambiance d'ouverture, porte le regard au loin en nourrissant des rêves à d'autres horizons. Ville de mouvement en somme, Le Cap offre en réalité plus d'espace aux fantasmes du héros – malgré les moqueries et le mépris de tous – avant qu'il ne se retire au palais. En dehors de celui-ci, l'espace ouvert c'est ensuite la nature saisie dans une série de plans d'ensemble ou de

⁷⁸ Cahier d'un retour au pays natal. Paris: Présence Africaine, pp- 31-41.

demi-ensemble: dans la luxuriance de sa végétation et la fraîcheur de ses cours d'eau, elle accueille les rituels du vaudou, abrite les nègres-marrons, reçoit le petit Timothée quand il s'enfuit du palais.

Contrairement à l'espace resserré caractérisé par la clausturation, l'espace dilaté offre plus de liberté et de mouvements aux personnages. Le tragique va naître en partie de l'impossibilité ou de la difficulté pour le héros d'abattre les attributs de l'espace resserré pour revivre ou vivre conformément à ceux de l'espace dilaté.

Nous avons pu réunir les éléments circonstanciels de lieu qui assurent l'ancrage spatial du récit dans les trois films. Il nous faut caractériser les personnages focaux qui remplissent la fonction de sujets du récit avant de passer à l'analyse du montage qui ouvrira à plus de significations. Deux aspects nous intéressent dans cet examen: le signifiant vestimentaire et l'onomastique.

Le signifiant vestimentaire

Dans l'optique de la sémiotique, le vêtement fonctionne comme un moyen de communication non-verbale assez efficace pour véhiculer des messages ou des informations sur la personne qui le porte. Les recherches de Barthes l'ont démontré⁷⁹. Le traitement des costumes dans les films fait du vêtement et de ses accessoires des images-signes que l'on peut décrire. De ce point de vue, les oppositions habillé/nu, richement habillé/pauvrement habillé, crasse/propreté entretiennent une forte caractérisation des figures principales dans Allah tantou, Guimba et Royal bonbon.

⁷⁹ Dans Système de la mode, Paris: Seuil, 1967, Barthes examine les structures du signifiant et du signifié du code vestimentaire. Mais c'est surtout aux pages 215 à 225 qu'il circonscrit la nature du signe vestimentaire.

Quelque petit que soit un individu digne des attributs d'une personnalité, il se doit de bien s'habiller. A plus forte raison les rois à qui le caractère public, le faste et la solennité de leur statut et de leurs charges imposent une tenue et une stature soignées. Dans le cas d'espèce, l'habit fait bien le moine. Or, l'accoutrement du héros de Royal bonbon renverse toutes les données de la netteté. Son habillement qui ne varie pas de la séquence initiale à la séquence finale du film est un ensemble fait d'un pantalon et d'une chemise kaki, complètement défraîchi et sale. Au niveau de la poitrine, la chemise porte du menu matériel vieilli des plus hétéroclites, donnant au personnage l'allure d'un gradé d'opérette de l'armée. Les chaussures éculées n'ont plus d'âge tandis que le chapeau est une sorte de bonnet ou de haut-de-forme en patchwork, une mosaïque d'objets divers. Il n'a pas d'appellation autre que « la couronne ». L'ensemble baigne dans de la crasse, secrétée, pis est, par le personnage qui travaille à la brouette. La caméra nous le montre sous tous les angles, des plans d'ensemble aux gros plans de la tête en passant par les plans buste et les plans moyens.

Tous ces détails ont leur importance: c'est dans cette tenue que le personnage se proclame roi Christophe à tout bout de rue. Le contraste entre sa condition et surtout sa tenue et celles d'un roi lui vaut d'être traité de fou par la population. Nous y reviendrons. Ce contraste est renforcé par la scène où nous voyons le héros sortir d'une vieille malle en bois un tableau représentant un portrait d'ensemble du véritable roi Christophe: le gros plan de ce tableau permet d'apprécier l'impeccabilité de la tenue royale qui dénote les influences de certains costumes napoléoniens. Les deux images ainsi rapprochées – celle du personnage et celle du vrai roi Christophe en peinture – est une mise en relation de caractérisation qui révèle dans ce seul et même plan, un manque d'harmonie. Le fou ne

cesse de considérer le tableau en répétant son leit-motiv: « c'est moi-même le roi ». On en rit, c'est l'un des effets qui traverse tout le film. Mais il convient surtout de souligner déjà ici que de la rupture entre la réalité et les passions ou les rêves du héros naît le tragique. « On n'oppose pas impunément le rire au tragique, écrit Jean-Marie Domenach. C'est quand même celui-ci le plus fort » (54). Cette force du tragique est plus qu'accentuée dans Allah tantou.

Propre au début du film dans la première cellule, quoique légèrement vêtu, Marof Achkar est déshabillé dans la seconde où il est transféré et ne garde plus en tout et pour tout qu'une culotte, une chemisette et un maillot de corps sans éclat, juste ce qu'il faut pour préserver le peu de décence de ne pas paraître nu. Le régime de la prison et l'atmosphère de la cellule rendent très vite ce mince vêtement miteux. D'un plan à l'autre, le décor de la cellule toujours baignée dans une sorte de clair-obscur ne change pas; on dirait un plan unique sur le fond duquel le vêtement s'encrasse au rythme de la décrépitude de Marof. A son coup pend une chaîne prolongée d'une croix: signe assez symbolique dans ce trou à rats où il constitue avec la bible les seules bouées et voies d'un recours désespéré du prisonnier à l'Absolu.

Les images d'archives par contre montrent un Marof toujours bien mis, généralement en ensemble veste et cravate, que ce soit en famille ou lors des meetings politiques, aux Nations-Unies à New York ou à Genève, en croisière, et ce, toujours en public ou entouré de sa femme et de ses enfants. Sékou Touré lui aussi apparaît toujours soigné dans son habillement. Ces images donnent au vêtement toute sa force d'attribut du pouvoir. Du pouvoir à la prison, nous verrons comment dans cette dialectique, le montage réussit à contraster les situations dans lesquelles intervient le signifiant vestimentaire

pour en tirer tous les effets tragiques possibles. Les rapports du vêtement au pouvoir sont exploités avantageusement dans les sorties publiques de Guimba.

Un schéma triangulaire rend mieux compte de l'un de ces plans séquences des sorties d'apparat de Guimba. Impeccablement vêtu et bien en selle sur un cheval tout aussi richement harnaché, le souverain forme le sommet du triangle; il domine ainsi le peuple à pied. Celui-ci forme la base de la figure géométrique révélée par le plan d'ensemble qui cadre les images. Un chapeau que prolonge un voile recouvre la tête de Guimba et dissimule son visage à tout regard, accentuant l'aura de mystère qui l'entoure. Un griot non moins bien habillé récite ses louanges. Dans le palais, l'on observe la même configuration triangulaire dans la salle du trône. Celui-ci est bien surélevé par rapport au niveau du parquet. De riches tapis décorent l'ensemble tandis qu'à l'avant-scène, traîne paresseusement comme à son ordinaire une tortue vivante chargée de toute la symbolique de la sagesse qu'on lui reconnaît dans les traditions africaines. Le cadre exprime la puissance et est perçu sans difficulté comme le centre du pouvoir par rapport au reste de la communauté. Le contraste avec le trône du roi Christophe est saisissant: ici, il s'agit juste d'un fauteuil démesurément grand et nu, dans une salle nue et dans un palais en ruines. A côté du trône, traîne la brouette du personnage aux noms multiples, alors qu'ailleurs, d'autres personnages comme Marof perdent plutôt leur patronyme. Ceci n'est pas sans signification et nous amène en dernière analyse à examiner entre autres signes pertinents que nous avons retenus, ceux liés à l'onomastique.

L'onomastique.

L'intérêt porte à ce niveau sur les signes verbaux qui s'intègrent harmonieusement à l'ensemble des matériaux des films. Car, n'oublions pas cette vérité

de Christian Metz devenue sans doute banale en sémiotique du film, mais qu'il convient de rappeler: le film ne se laisse envisager comme un langage que dans son entier ou pas du tout. « On ne conçoit pas ce que pourrait être une sémiologie du film indifférente aux caractères essentiels de la matière d'expression (dans le sens hjelmslévien); le discours cinématographique inscrit ses configurations signifiantes dans des supports sensoriels de cinq ordres: l'image, le son musical, le son phonétique des « paroles », le bruit, le tracé graphique des mentions écrites » (10-11). Analysons avec l'onomastique quelques aspects des paroles et des mentions écrites dont nous verrons plus loin l'importance dans la construction du tragique.

Constaté comme Carole Tisset que les personnages dans un texte narratif agissent, pensent, parlent, souffrent ou aiment (26), c'est les considérer d'un point de vue psychologisant. On sait ce que la réduction du personnage à la psychologie a provoqué comme débats en littérature, surtout au XX^e siècle⁸⁰. Certes, le personnage est le support de l'illusion réaliste, mais il est d'abord une construction textuelle. Certes, il représente une personne. L'ensemble de notre étude s'appuie d'ailleurs fortement sur cette relation; mais, disons avec Tzvetan Todorov que les modalités de cette représentation sont d'abord fictionnelles (286). Par conséquent, l'analyse sémio-structuraliste nous permet d'attribuer au personnage une valeur descriptive et structurale.

En tant que sujets dans la narration, les personnages portent un attribut, un motif statique qui les identifie et les révèle par exemple comme Marof Achkar et non Sékou

⁸⁰ La réduction du personnage à la psychologie est injustifiée et arbitraire selon Tzvetan Todorov. C'est elle qui a provoqué le refus du personnage chez les écrivains du XX^e siècle. « La psychologie n'est pas dans les personnages, écrit Todorov. Ni même dans les prédicats (attributs ou actions); elle est l'effet produit par un certain type de relations entre propositions ». Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972, p. 287.

Touré, Guimba et non Siriman ... C'est le nom propre qui les distingue les uns des autres. Or, ce n'est le cas ni dans Allah tantou, ni dans Royal bonbon où la construction anthroponymique présente des variations intéressantes.

Quel est le patronyme du personnage bouffon dans Royal bonbon? Personne n'en sait rien et il n'en donne aucun indice. Il se fait appeler roi, insiste qu'on s'adresse à lui en termes de "sir, majesté". A ces vocables qui indiquent beaucoup plus la fonction que le nom propre, la population se fait le plaisir d'ajouter des variantes qui participent de l'allure, de la santé mentale et de l'hygiène physique du personnage: roi chacha, roi caca, vieux fou, tête de mort, tête caca. Ces expressions de mépris trouvent leur synthèse dans un gros plan de la tête du roi balancé par la population sur un tas d'immondices. Un roi à la poubelle, cela fait rire, mais, pour reprendre une fois de plus Domenach, c'est après tout le tragique le plus fort, ne serait-ce que par rapport au peu de considération que les adultes et les enfants de Le Cap témoignent au bouffon. Il ne sera satisfait de l'emploi du titre de "majesté" que par les membres de sa cour dans les ruines du palais. Il a distribué lui-même à chacun d'eux des noms aussi bizarres que ridicules, au regard du contexte et de l'indigence des vieux qui l'entourent: Comte de la Limonade, Duc de la Marmelade, Comtesse du chapeau pointu, Marquise des Anges, Comte de Trou-bonbon ...etc. Ici encore, le comique est présent, mais sans l'emporter sur le sentiment poignant du tragique de la situation. On peut ajouter à la caractérisation du personnage par le nom, quelques données de la toponymie par l'usage de ce que Todorov appelle l'emblème (292): le palais de Sans-souci, la Citadelle sont des marques distinctifs qui fonctionnent comme des métonymies dans le film: chaque fois qu'ils sont évoqués, c'est l'image du roi Christophe qui revient. L'habillement constitue un autre emblème sur lequel nous

avons déjà insisté. A l'inflation des noms dans Royal bonbon correspond leur effacement dans Allah tantou.

Juste peu avant de franchir le seuil de son lieu d'incarcération, le personnage central s'appelle Marof Achkar. Il le reste, il est vrai, pour le narrateur et pour le spectateur. Mais pour le système carcéral, la pratique est tout autre. L'affectation à une cellule entraîne un nouveau nom de baptême. Achkar ne s'en rend compte qu'en entendant l'un des gardes l'appeler n° 54, ce qui correspond au numéro de sa cellule. Ses protestations n'y changent rien.

Assez symbolique, l'effacement de nom ici nous rappelle la scène entre Caliban et Prospero dans Une tempête de Césaire où il est question de vol de nom, et partant de celui des identités des nègres par la colonisation. Comme Marof qui lance au garde que « n° 54 » n'est pas son nom, Caliban signifie à Prospero, son maître blanc: « Caliban n'est pas mon nom. C'est le sobriquet dont ta haine m'a affublé. Et dont chaque rappel m'insulte ... L'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien, ça, c'est de l'histoire, et fameuse. Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité! » (28).

La situation Marof est-elle si éloignée de celle de Caliban? L'effacement de son nom a une valeur prémonitoire. Il est le signe avant-coureur de sa disparition prochaine. Dans la séquence finale du film, la succession des images-portraits des prisonniers décédés en détention ne le montre nulle part. Le « Camp Boiro » mentionné par le narrateur est un emblème qui caractérise à sa manière Marof Achkar en évoquant la tragédie qu'il y a vécu jusqu'à son écrasement. Le grief des identités détournées entre

dans l'étude des connotations des films. Il relève, on le verra, du paradigme des tragédies que les nègres-marrons dans Royal Bonbon inscrivent au crédit du noir jouant le blanc sur le dos du noir.

Notre effort aura jusqu'ici consisté à nous limiter au plan de l'expression, c'est à dire à celui du signifiant, pour isoler à partir des catégories de l'espace, du vêtement et de l'onomastique quelques oppositions pertinentes qui entrent dans la composition des plans, des séquences ou des scènes des trois films. Cela va sans dire que malgré quelques allusions que nous avons parfois faites au contenu de certaines formes décrites, ces dernières livrent en réalité peu d'informations tant qu'elles ne s'accrochent pas les unes les autres pour former l'unité du récit ou de la narration dans chaque film. Nous savons de toute évidence que cette tâche est dévolue au montage. Mais ce que nous savons moins ce sont les types de montage auxquels David Achkar, Sissoko et Najman ont recours et dont l'analyse nous permettra de saisir les effets et la signification dans chacun et l'ensemble des films. Notre approche du montage, on le verra, doit beaucoup aux travaux de Christian Metz.

En linguistique, le contenu d'un message dépend des signifiants retenus et des fonctions qui leur sont affectées: Ces choix dépendent des lois dites syntagmatiques⁸¹. Comme langage, le cinéma est un système syntaxico-sémantique: il offre des possibilités de combiner des plans et des séquences en une organisation syntaxique dont la signification qui relève de la sémantique est fonction de la signification associée à chaque plan ou à chaque séquence.

⁸¹ Nous évoquons la linguistique ici juste pour situer l'importance des questions de la paradigmatique et de la syntagmatique au cinéma. On sait que c'est en linguistique – depuis les travaux de Saussure et les recherches de Hjelmslev – que ces questions ont fait l'objet d'une réflexion attentive.

Christian Metz voit les relations syntagmatiques se déployer à deux niveaux: celui de la simultanéité et celui de la succession, le film se jouant à la fois dans le temps et dans l'espace. Il appréhende par conséquent le montage dans son sens le plus large et le définit comme activité générale d'agencement qui peut s'exercer au sein d'un plan unique aussi bien qu'entre plans différents. Selon lui, « le montage est le fondement même du film en tant que discours signifiant: c'est à lui que le film doit d'être autre chose qu'une simple reproduction de tel ou tel spectacle préexistant, c'est à lui que le cinéma doit d'être un langage » (121). Le montage, entendu comme code, organise donc la syntagmatique au sens metzien du terme, c'est à dire agence les images en une suite intelligible qui nous place au coeur de la dimension sémiotique du film. Il nous appartient à cette étape de l'analyse, d'étudier cette organisation dans les textes. Nous essayerons de procéder d'un point de vue séquentiel pour éviter de rendre l'analyse complexe par un trop grand émiettement des textes. La séquence ou le plan-séquence sont déjà en eux-mêmes des catégories sémiotiques riches et opératoires. La séquence sera par conséquent pour nous l'unité pertinente de l'analyse du montage. Cette approche est le reflet de la théorie de la grande syntagmatique⁸² de Metz.

Des différentes définitions et modèles d'agencement séquentiel dénombrés par les critiques⁸³ comme autant de types de montage, ceux que Christian Metz esquisse dans

⁸² L'expression « grande syntagmatique » marque selon Metz la différence avec ce que serait par exemple une analyse plan par plan, ou une analyse à l'intérieur même du plan. « Notre grande syntagmatique, écrit le théoricien, consiste à découper le film en des segments d'un certain niveau de grandeur. Mais ce niveau n'est pas le seul possible. » Essais sur la signification au cinéma. Paris: Klincksieck, 1968, p. 122.

⁸³ Les travaux d'Eisenstein et de Poudovkine sur le montage sont suffisamment connus et James Cameron les commente largement dans How to Read a Film. Oxford: Oxford University Press, 1981. Eisenstein assigne au montage la fonction de création de nouvelles idées ou d'une nouvelle réalité. Pour Jacques Aumont ou Gilles Delavaud, le montage entendu comme reconstitution a posteriori, est le support de la narration dans le film. (Cf. Leurs articles dans La mise en scène. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.) Jurij Lotman voit dans le montage une construction syntagmatique, la mise en série des plans et des

Langage et cinéma ou analyse dans leurs détails dans Essais sur la signification au cinéma⁸⁴ paraissent plus élaborés pour les besoins de notre étude. Nous retenons le montage a-chronologique et le montage chronologique comme types dominants mais non exclusifs dans les films considérés dans ce chapitre. Nous nous intéressons à la bande-images, mais le cas échéant, nous intégrons à l'analyse, les relations réciproques entre les données visuelles et les données verbales⁸⁵ en fonction de leurs apports à la signification de l'agencement examiné. Quelques définitions s'imposent toutefois pour comprendre le découpage auquel nous procédons par film.

Chaque film dans son ensemble est considéré comme un syntagme maximum. Nous parlerons de segment autonome pour désigner la subdivision de premier rang d'un film. Le segment à son tour prend la forme, soit d'un plan autonome (plan-séquence par exemple), soit des syntagmes a-chronologiques ou chronologiques, la différence ici reposant sur la nature des rapports temporels entre les faits présentés par les images.

Allah tantou et Royal bonbon privilégient le montage a-chronologique: l'agencement des segments se fait sans grande précision temporelle. La logique de la succession des images dans les deux films se trouve le plus souvent brouillée. Quant à Guimba, il respecte le montage chronologique. Nous ne pouvons procéder ici qu'à un découpage film par film. La synthèse à ce niveau est difficile parce que les plans ou les

séquences qui assurent la narration présente sous trois types dans les films: le visuel, le verbal et le musical (Semiotics of Cinema). Il est en cela plus proche de Christian Metz que d'Eisenstein.

⁸⁴ Christian Metz paie tribut à ses prédécesseurs de tous ordres qui ont, soit établi des tables de montage ou des classifications, soit étudié spécifiquement tel ou tel type de montage (Eisenstein, Poudovkine, Koulechov, Balázs, Arnheim, Bazin, Jean Mitry, Henri Agel...). C'est dire que sa taxinomie, redevable à ces théoriciens, est assez complète. Le tableau qu'il dresse fait abstraction de l'élément sonore et parlé et distingue huit procédés d'agencement codifiés en usage dans les films. (Cf. *Tableau général de la grande syntagmatique de la bande-images, Essais sur la signification au cinéma*, p. 146.)

⁸⁵ Metz inscrit les relations entre les données visuelles et les données verbales sur ce qu'il appelle l'axe des simultanités, et ce, à côté de l'axe des consécutions, c'est à dire celui de la succession des plans à l'intérieur de la séquence. Langage et cinéma, p. 130.

segments d'un film ne sont pas comme des mots qui figurent dans un lexique et n'attendent que d'être actualisés dans un discours. Chaque plan ou chaque segment de film est une invention du cinéaste, une unité déjà actualisée qui n'a de sens que dans le discours pour lequel il a été créé. Nous pouvons ainsi regrouper plusieurs films sous un type de montage, mais on ne saurait isoler des unités ou groupes d'images qui expliquent des scènes différentes dans plusieurs films.

Dans Allah tantou, La composition ou la structure d'ensemble du film repose sur une construction spatiale binaire. De ce point de vue, on peut ramener la structure du film à l'opposition entre deux segments: l'espace carcéral qui est presque autonome, et l'espace extérieur. Ce sont ces deux segments qui subissent dans la progression du film des variations de motifs. Ceci veut dire que les deux espaces fonctionnent chacun comme une scène ou un background sur lequel se superposent les images diverses. La prison ne connaît aucun changement. Elle reste la même prison du début à la fin du film. En réalité, l'espace diégétique c'est la prison. Quant à l'espace extérieur, il n'y a que cet attribut qui assure sa permanence, car, lui il change: c'est tantôt la Guinée ou ailleurs en Afrique, tantôt l'Europe ou l'Amérique. Les segments qui portent cet espace et ses motifs ne font pas partie de l'histoire. Ils constituent dans la trame du récit, ce que Christian Metz appelle des inserts (126). Tantôt en couleur, tantôt en noir sur blanc, Ils sont non-diégétiques et ont une valeur essentiellement comparative à tous les niveaux où ils apparaissent. La description qui suit en donne un aperçu.

Le film s'ouvre sur l'un de ces inserts avec des images d'une famille aisée au regard du cadre et de l'habillement des enfants. Par la voix-off du narrateur, nous comprenons que c'est la famille de Marof Achkar, le héros. A ces images succède dans le

générique un plan-séquence assez long où Marof vêtu légèrement de noir est assis à même le sol d'une cellule. Une coupe franche permet de passer de cette séquence au segment suivant où Marof en sa qualité de ministre est célébré au cours d'une cérémonie en plein air, ainsi que dans de grands titres de presse dont quelques pages avec sa photo de diplomate défilent en panoramique. Une autre longue séquence de la prison avec Marof assis et immobile dans d'autres vêtements relaie la séquence précédente avant de céder place aux premières images de Sékou Touré, pris dans les mouvements des foules. C'est sur le principe de cette alternance entre l'espace carcéral et l'espace extérieur que tout le film est structuré.

Cette forme d'agencement qualifié par Metz de montage parallèle, « rapproche et entremêle en tresse deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance; ce rapprochement n'assigne pourtant aucun rapport précis de cause à effet par exemple (ni temporel, ni spatial) entre lesdits motifs, du moins au plan de la dénotation » (127). Le rapport entre les signifiants et les signifiés de dénotation est fondé sur l'analogie, c'est-à-dire sur la ressemblance perceptive du signifiant et du signifié. La dénotation est ainsi le sens littéral du film, son message premier. C'est elle d'abord que le montage organise et construit. Le contraste qui régit l'alternance dans Allah Tantou produit à plusieurs égards un choc, des premières aux dernières images du film.

Au niveau spatial, les lieux extérieurs c'est la mer, c'est le ciel bleu et le soleil, ce sont les mouvements et les déplacements sans frontières, bref, c'est la liberté. La prison c'est le confinement, c'est l'humidité, l'ombre et la saleté, ce sont les outils de torture. Les rapports de Marof avec l'un ou l'autre espace accentuent le contraste et le choc. En l'incrimant dans la dialectique d'un dédoublement, il change de stature et de statut. A

l'extérieur, c'est un homme toujours bien habillé, respecté en famille, au village, dans la nation et à l'étranger. C'est un homme d'Etat qui a la liberté d'aller et de venir, la parole libre, les faveurs de Sékou Touré, Président de la République et qui siège aux cotés des Chefs d'Etats et des diplomates de par le monde. Il bénéficie des honneurs dûs aux personnalités de son rang. En prison, les conséquences ou le régime de la claustration sont l'exiguïté des lieux, l'isolement, un habillement sommaire et crasseux, l'absence de lit, la diète, les conditions d'hygiène affreuses, la torture, la souffrance, les maladies, le silence et la mort.

S'il existe une consécution dans le récit d'Allah tantou, il s'agit bien des images de Marof en prison dans des séquences qui portent les motifs ci-dessus recensés et que viennent interrompre à intervalles presque réguliers les inserts constitués par les images de sa vie hors de la prison. Ces dernières méritent d'autant plus cette appellation que ce sont des extraits des films d'amateur tournés en famille ou des films des actualités de l'époque en Guinée ou aux Nations Unies. David Achkar les insère de manière tout à fait subjective, en réussissant à faire lire quelques uns, du point de vue du héros, comme les souvenirs ou les rêves de ce dernier dans ses moments de crise en prison. Les effets de la comparaison à laquelle cette construction pousse le spectateur résultent de cette autre opposition « autrefois/maintenant ». Elle produit d'autres couples tels pouvoir ou abus de pouvoir/impuissance, liberté/servitude, homme libre/prisonnier, droit/violation de droit, justice/injustice, histoire/actualité.

Au regard de ce qui précède, on peut inférer, d'un point de vue psychoanalytique⁸⁶, que les sentiments de pitié que l'on éprouve pour la souffrance et les malheurs de Marof qui ignore tout des raisons de son incarcération sont provoqués par David Achkar depuis le rapprochement des images des premiers segments du film. Un sens du tragique naît ainsi et est entretenu par le procédé de l'alternance jusqu'au dénouement par l'annonce de la mort de Marof. Au plan de la dénotation, Allah tantou se présente comme l'histoire tragique dans les prisons guinéennes de Marof Achkar, ministre et diplomate dans le Gouvernement de Sékou Touré. Il s'agit bien d'une tragédie dont il nous faudra cependant dépasser le sens littéral pour examiner au plan de la connotation les significations. Nous y reviendrons.

Contrairement à ce que nous observons dans Allah tantou, le montage a-chronologique dans Royal bonbon s'effectue sous le mode de l'accolade. Dans son principe et selon la terminologie de Metz, le montage en accolade est une série de brèves scénettes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un même ordre de réalités, en s'abstenant délibérément de les situer les uns par rapport aux autres dans le temps, pour insister au contraire sur leur parenté supposée au sein d'une catégorie de faits que le cinéaste a précisément pour but de définir et de rendre sensible par des moyens visuels (127).

Pour comprendre le fonctionnement de cette construction en accolade dans le film, il convient de préciser que les nombreux faits qu'elle rapproche appartiennent tous à l'ordre du vaudou. Les motifs ne sont pas itératifs comme c'est le cas des images de

⁸⁶ Les questions de l'identification du spectateur au cinéma relève de la psychoanalyse à laquelle Christian Metz consacre son ouvrage *Le signifiant imaginaire*. Pour cette étude, nous avons consulté la traduction anglaise The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

l'espace dilaté dans le montage en parallèle de Allah tantou. Ce sont en outre des inserts diégétiques dont la fonction est déterminante dans la construction du sens tragique du film. Celui-ci comporte deux grands segments, si on se fonde sur le critère spatial: l'un dans la ville de Cap, l'autre dans les ruines du palais de l'authentique Christophe.

La séquence initiale s'ouvre sur les images de la ville de Le Cap par un panoramique horizontal descriptif qui donne à voir les premières images de la tragédie qui traverse tout le film sous les couleurs d'une misère tentaculaire. Rien n'en est épargné: des vêtements du bouffon qui travaille à la brouette à ceux des enfants de la rue endormis dans une vieille carrosserie de camion que le bouffon réveille et exhorte au travail, des carcasses de navires en quai aux petits vendeurs à la sauvette, ce segment du film expose un espace de misère rampante. C'est sur cette toile de fond que le fou cadré en plan buste domine de sa taille la foule en se proclamant roi. Ce segment où le fou est la risée de tous et surtout des enfants qui s'amusent à ses dépens est suivi par un autre suffisamment long où un vaudouisant récupère le jeune Timothée endormi sur les escaliers et le soumet à un traitement selon le rituel de son culte. Cette scène est la toute première à rattacher au vaudou, mais elle apparaît sans grande influence sur le temps du récit conduit à ce niveau du point de vue du fou, malgré les menaces de ce dernier à l'adresse de l'adepte du vaudou.

Un autre panoramique montre le fou au bord de la mer en train de défier Napoléon Bonaparte dans un deuxième combat, le premier étant lié au contexte historique qui ne figure ni en images, ni dans les paroles de ce segment. Au premier plan du cadre, Timothée observe le fou en profondeur de champ oblique, avant de pleurer sa misère en s'adressant dans une chanson dédiée aux esprits vaudou. Une scène des plus

émouvantes conclue cette partie au Cap: le bouffon sort du domicile d'une prostituée qu'il considère comme sa reine. La population s'en prend à lui, l'accable d'injures et le balance sur un tas d'ordures. Un roi à la poubelle, cela invite à réfléchir sur le mépris dont le fou et le nom du souverain qu'il s'est attribué font les frais. Alors que même couché, il continue à essayer des quolibets et des jets d'objets de toutes sortes, la caméra cadre un gros plan de sa tête et de sa couronne pendant qu'en voix-off nous percevons l'expression de ses sentiments, de ses rêves et de ses réflexions. Son exil à pied au palais, dans ses vêtements que nous avons décrits, avec pour tout bien sa brouette et pour tout partisan Timothée inaugure le second grand segment du film.

Le contact avec le palais est émouvant, tant pour le personnage-bouffon que pour le spectateur: la séquence s'ouvre sur les cris de Timothée qui aperçoit la palais le premier et l'annonce par des cris. La caméra cadre alors le bouffon en gros plan buste, alors que le palais se trouve encore hors-champ. Le regard en contre-plongée et plein d'admiration du fou occupe l'écran pendant près de trente secondes. Il a un visage complètement extasié, les yeux grandement ouverts et un sourire d'émerveillement. Ce plan suscite la curiosité du spectateur qui, jusque-là, n'a encore aucune idée des images du palais. Quand par le procédé du champ contre champ, un plan d'ensemble montre le palais dans toute sa masse, on est choqué par l'ampleur des ruines du site que le regard plein d'émotion agréable du bouffon magnifiait. On comprend que ses réalités entrent dans l'ordre des rêves.

La pitié et le sentiment de la tragédie que vit ce personnage s'accroissent. En fait de palais, il n'existe plus que le gros-oeuvre, squelette sans toiture battu par les intempéries, défraîchi par le temps et envahi en partie par la végétation. Au plan de la

consécration des images au coeur desquelles se trouve le héros fou, un segment où le roi couvre de baisers un buste de femme blanche planté dans la cour principale du palais. Dans une série de scènes où de vieilles personnes ayant confondu dans la pénombre le reflet du fou sur un mur avec le zombi du roi Christophe le considèrent comme ce dernier et lui rendent tous les honneurs, le roi en profite pour laisser libre-cours à ses tendances dictatoriales et à ses humeurs luxurieuses. Il vit pleinement sa passion dans ce cadre. Il irrite son petit monde qui finit par le quitter, y compris son compagnon d'exil, Timothée, ainsi que la bande des jeunes – la Royal bonbon – qui l'ont porté en triomphe à ses débuts. Toutes ces images sont rendues par un entremêlement de plans de toutes les échelles. Dans la trame du récit et l'enchaînement des segments, s'insèrent des scénettes du vaudou.

Les images que portent ces dernières sont tantôt celles d'un rite vaudou au bord d'un cours d'eau, tantôt celles d'une réunion en pleine nature de jeunes gens en cagoules que Timothée observe en cachette. Au cours de ce rassemblement est évoqué le nom de Makandal⁸⁷. Ailleurs, brillent des flammes de torches formant une procession sur un fond d'écran noir, la nuit, sans qu'on sache l'identité, l'origine ou la destination de ceux qui tiennent lesdites torches. Sans que ces scènes aient un lien direct avec l'intrigue, signalons que dans ses visions, le fou entre en conflit avec Makandal. L'une de ces visions provoque la chute qui lui sera fatale.

⁸⁷ Dans l'histoire d'Haïti, Makandal est le nègre-marron le plus célèbre. Cette expression désignait l'esclave fugitif qui trouvait refuge dans la forêt au milieu d'autres marrons. Makandal y était un adepte du vaudou respecté pour l'étendue de ses pouvoirs. Il combattait les colons au moyen du poison et du feu. Plusieurs fois évadé et repris, il fut brûlé vif. Mais pour le peuple, Makandal étant indestructible, avait pu échapper au bûcher pour se réincarner dans une mouche. Il est perçu comme un mythe, celui de la liberté. *Ti koze sou istwa peyi Dayiti (Précis d'histoire d'Haïti. C'est nous qui traduisons)* Port-au-Prince: Editions Henri Deschamps, 1988, pp. 24-25. Dans le film, c'est le papillon qui symbolise la réincarnation de Makandal.

Rendu à ce point de l'analyse, nous retrouvons les mêmes oppositions que dans Allah tantou: pouvoir et abus de pouvoir/impuissance, droit/violation de droit, mais avec ceci de particulier que Charles Najman construit une parodie du régime de l'authentique roi Christophe qui culmine par le décès du bouffon mis en scène. Nous nous situons ici au plan de la dénotation pour constater que la misère qui ouvre et ferme le récit est plus douloureuse et plus pitoyable. Elle est incarnée par tous les protagonistes, mais c'est surtout le petit Timothée dont le bouffon exploite la naïveté qui en est le symbole. Il reste à interpréter les scènes qui se rattachent au vaudou et beaucoup moins à la trame de la narration. Christian Metz nous fournit encore quelques clés, lui qui estime que de tels segments constituent des allusions, des évocations qu'il faut traiter comme un tout et non point les prendre l'une après l'autre individuellement et les relier au reste du récit. (127-128). Tout comme les inserts dans le montage parallèle, ces scènes ont une valeur fortement symbolique que nous examinerons dans l'analyse du plan des connotations.

Pour nous résumer, le montage a-chronologique dans Allah tantou est marqué par la présence d'une alternance systématique à l'écran des images par séries – montage parallèle – tandis que dans Royal bonbon, cette systématisation est absente, les segments du vaudou n'intervenant que de manière fort épisodique – montage en accolade –, mais suffisante pour brouiller la chronologie que le montage respecte par exemple dans Guimba.

Dans le montage chronologique, la temporalité littérale des faits présentés par les images est respectée. Précisons qu'il s'agit ici du plan de la dénotation. Nous n'assistons pas à l'intrusion de quelque temps symbolique, comme on l'a observé dans les deux films précédents. Ce montage agence, selon Metz, des segments « dans lesquels le rapport

temporel entre les objets vus à l'image comporte des consécutions » (129). Ainsi, la succession des motifs présentés à l'image confère à la narration une linéarité assez régulière. En raison de ces rapports de consécution entre les événements, le montage chronologique est perçu comme le syntagme narratif. Mais quand les rapports sont de simultanéité, le montage devient le syntagme descriptif. C'est sous ces deux modalités telles que Metz les définit (128-129) que fonctionne le montage chronologique dans Guimba.

La structure du film repose sur l'antagonisme construit à partir de quelques grands segments du film. L'on peut en distinguer trois. De la description de ces derniers se déduira la nature de l'antagonisme. Au risque de nous répéter, nous reprenons certains éléments des descriptions antérieures pour des besoins d'analyse.

Les images de la première scène du segment d'ouverture qui en comporte plusieurs sont cadrées par un plan d'ensemble de la population réunie devant la barrière d'une imposante bâtisse au style traditionnel. Il en sort un homme richement vêtu d'une tenue d'apparat et d'un chapeau bien enfoncé sur la tête. Il est encadré par un nain pareillement habillé, mais un visage découvert, un griot tout aussi bien habillé, et deux individus à l'allure des soudards comme gardes du corps. Le groupe s'arrête aux portes de l'immeuble. Le peuple, silencieux, se prosterne. Le nain se dirige vers la foule, arrache d'un geste sec un chapeau qu'il jette au loin. L'homme monte à cheval, un étalon fougueux bien paré et le seul sur la scène. L'homme domine la foule de la sorte, et sous les louanges du griot et d'une griotte, parade devant le peuple toujours silencieux. Les dimensions de la bâtisse et le schéma géométrique – triangle – formé par l'homme à cheval et la masse expriment la force. Ainsi sont construites les images du palais, centre

du pouvoir, et la puissance qui s'annonce brutale de l'homme qui incarne ledit pouvoir: Guimba. La mine et la tristesse de la population laissent supposer l'absence de bonheur et la résignation.

Dans les scènes suivantes, il est à l'intérieur du palais, cadre richement équipé, nous l'avons déjà décrit, des symboles du pouvoir de Guimba. Le plan d'ensemble d'une autre salle du palais, celle des gris-gris et autres fétiches, montre le roi et son fils engagés dans une séance pédagogique: dans ce cadre chargé de mystères par le clair-obscur que la mise en scène tire des variations de l'éclairage, le père forme le fils à l'exercice du pouvoir par la tyrannie et l'oppression. Ce premier grand segment qui enregistre également le châtiment du vaincu de la lutte traditionnelle au palais et l'enlèvement des femmes pour le plaisir du nain est celui de la caractérisation du pouvoir et de son exercice. Le second, également riche en scènes est celui des défis.

Mambi est le premier à secouer Guimba, même s'il ne réussit pas à l'ébranler sérieusement. La scène montre les deux au palais, Guimba couché dans une attitude de souverain au repos, tandis que Mambi, debout, signifie à Guimba sur un ton menaçant son opposition au projet du mariage de sa fille avec le nain. Non seulement Guimba l'expulse, il interdit l'accès du royaume aux jeunes hommes. Dans d'autres scènes, les armes à feu, autres signes de pouvoir et d'oppression, permettent à Guimba de répondre aux défis, surtout de la part des jeunes mâles qui violent l'interdiction du roi dans leur désir de conquérir le coeur de Kani. Il en abat deux de ses propres mains et interdit l'organisation de leurs funérailles. De jeunes contrevenants sont emmenés au palais, jugés par Guimba qui confisquent une partie de leurs biens, les fait raser et les expulse. Les femmes ne sont pas en reste dans cet élan de défi.

Meya par exemple, l'épouse de Mambi que le nain choisit désormais d'épouser à la place de la fille, se dresse contre Guimba qui s'est proposé à son tour de prendre pour femme Kani. La construction des images de cette scène repose sur une contre-plongée qui place Guimba en position de faiblesse: du haut d'une fenêtre avec la caméra dans son dos, Meya domine en proférant des paroles de menace à l'adresse de Guimba à cheval dans la rue. Le cheval se cabre et manque de peu de renverser le roi. La dernière scène de cette séquence est une course-poursuite entre Guimba et un mystérieux cavalier – identifié plus loin comme Kani – qui s'est échappé du royaume. Pris à son tour en chasse par ses ennemis qui veulent profiter de cette occasion pour l'éliminer, Guimba provoque par un artifice occulte une éclipse et échappe à ses poursuivants. L'ensemble des images est traité par des mouvements de caméra dont les panoramiques horizontaux font défiler les paysages des plus variés et dont la beauté le dispute à un décor féerique.

La troisième et dernière grande séquence est celle de la chute de Guimba. Jusqu'ici, ce dernier a réussi à déjouer et à étouffer toutes les résistances. Pour lutter contre Guimba, Mambi sollicite les services d'un chasseur, Siriman Keita, lui aussi grand-maître des pratiques occultes. Celui-ci défie Guimba dans les environs du palais en apparaissant à deux endroits différents au même moment. Les scènes sont structurées autour de cet affrontement des forces occultes, avec pour pièce centrale Sadio, l'esclave de Guimba déguisée, enchantée et envoyée par Siriman auprès de Guimba. Ce dernier et son fils ne la reconnaissent plus et sont envoûtés. Les deux se disputent et Guimba abat son fils. Complètement subjugué par « l'étrangère », il la suit en s'aventurant pour la première fois à pied hors du château et sans son chapeau mystique. Il est terrassé par le soleil. La fille s'arrête.

Pour la seconde fois, une contre-plongée place Guimba en position de faiblesse devant la femme. Cette fois-ci, il mord la poussière, rampant, suppliant et gémissant d'amour ou plutôt de désir aux pieds de la femme. Le peuple sort alors du bois, le surprend dans cette position, l'entoure dans un plan d'ensemble en sonnant son hallali. La dernière image de cette séquence c'est le gros plan de la tête de Guimba qui, couché dans la poussière sur le dos, regarde les yeux exorbités le noeud coulant d'une corde tissée par Siriman traîner dans la poussière à la hauteur de son visage. L'affolement qui se lit dans les yeux de Guimba montre qu'il a compris le message. Le spectateur n'a pas non plus besoin des images dont le cinéaste fait de surcroît l'économie pour lire ce qu'exprime éloquemment la disposition des motifs dans le plan: le sort par pendaison qui attend Guimba. Philippe Durand voit dans l'emploi de cette technique elliptique très productrice dans les films, l'aptitude du cinéaste à donner à voir sans montrer, à comprendre sans dire⁸⁸.

On le constate, la linéarité de la narration dans Guimba ne souffre d'aucune entrave au regard de la la chronologie et de la structuration de ses images. Le dénouement heureux pour le peuple n'efface pas les conséquences tragiques des actions de Guimba à différentes étapes de sa progression. Son propre sort est à inscrire au registre de la tonalité tragique du film. L'antagonisme que nous avons signalé résulte des rapports des forces en présence, mais à deux dimensions différentes. Il s'agit d'une part de l'opposition entre le pouvoir ou son abus et l'impuissance, et d'autre part, de l'affrontement entre des forces ou des puissances de même essence: l'occultisme. Dans

⁸⁸ Pour Philippe Durand, l'ellipse favorise la participation active du spectateur à la construction du sens du film en agissant comme un formidable coup d'accélérateur; au spectateur de suivre. « A lui, supportant les bonds, le soin de combler les vides, de voir ce qui n'est pas montré, de comprendre ce qui n'est pas dit ». Cinéma et montage. Un art de l'ellipse. Paris: Les Editions du Cerf, 1993, p. 35.

les deux cas, le ressort dramatique reste l'initiative prise chaque fois par la population de renverser le cours des événements. Au plan de la dénotation, on peut dire que sur fond de recherche des plaisirs charnels, l'intrigue dans Guimba tourne autour de l'obstination d'un individu à satisfaire sa volonté de puissance au mépris des droits des autres.

En nous limitant essentiellement à la bande-images, nous avons essayé de montrer au moyen de la grande syntagmatique de Christian Metz, comment dans Allah tantou, Royal bonbon et Guimba, les signifiants de la dénotation sont agencés pour produire le tragique et exprimer une signification littérale qui ne constitue que l'une des couches sémantiques des films. Car, comme on le sait, le film comme texte est un objet porteur de plusieurs surfaces de signification et par conséquent, susceptible d'une lecture plurielle. Ce dernier aspect des approches textuelles, on le sait aussi, a déjà été suffisamment souligné par des auteurs comme Roland Barthes, Umberto Eco ou Julia Kristeva.

Or, l'on devrait s'inquiéter avec Christian Metz de la logique des lectures multiples si chacune d'elle ne portait sur l'ensemble du texte, en offrant un fil qui mène d'un bout du texte à l'autre. Par l'analyse des structures qui précède, nous pensons avoir ménagé ce fil qui nous orientera du plan de la dénotation à celui de la connotation où les(s) message(s) n'ont pas de structure autonome par rapport aux structures mises en place par les codes. Les significations connotées relèvent des sens symboliques de plusieurs ordres. « Les objets, écrit Metz, (et il faut y inclure les personnages), c'est à dire les différents motifs de base du discours filmique, n'entrent pas vierges dans le film: ils transportent avec eux, avant même qu'intervienne le langage cinématographique, beaucoup plus que leur simple identité littérale » (116). Pour l'auteur de Langage et cinéma, les connotations culturelles dues aux traits et influences sociohistoriques,

idéologiques, psychologiques et autres qui traversent le film font en définitive de ce dernier plus qu'un échantillon de cinéma, un échantillon de culture (54). Umberto Eco nous permettra par son commentaire de la théorie de la semiosis illimitée d'articuler notre approche du plan des connotations au plan de la dénotation.

En réalité, cette théorie est du sémioticien américain Charles Sanders Peirce qui reconnaît au signe un statut d'agent capable de générer une suite illimitée d'interprétants ou de signifiés au sein du système auquel il appartient⁸⁹. Le signe est ainsi saisi dans la dynamique des rapports entre le signifiant et le signifié. Dans ses travaux de vulgarisation de la semiosis de Peirce, Umberto Eco estime que ce penseur nous fournit un schéma d'interprétation où chaque représentation renvoie à une représentation successive. La semiosis illimitée veut que le signe soit doté de la propriété de se régénérer ou de se multiplier. En d'autres termes, tout signe interprète un autre signe. « Dans cette perspective, tout interprétant d'un signe donné étant à son tour un signe, [...] devient interprétable par un autre signe qui agit comme son explicans »(47). Imaginons chaque interprétation illustrée par le plan de la dénotation de chaque film comme un signe et nous aurons l'image d'une instance de la semiosis à partir de laquelle nous essayons de comprendre les connotations transitoires des films que nous analysons. L'aspect le plus frappant concerne le contexte ou le référent historique. Par leurs films, Achkar, Sissoko, et Najman entreprennent de réécrire l'histoire, chacun à sa manière.

⁸⁹ Peirce est commenté par Vincent M. Colapietro, Glossary of Semiotics. New-York: Paragon House, 1993, pp. 17 et 176.

II- LA REECRITURE DE L'HISTOIRE.

Cette entreprise est déjà bien explicite dans le titre du film de Cheikh Oumar Sissoko: Guimba: un tyran, une époque. Par contre, il faut attendre les images de Allah tantou et de Royal bonbon pour saisir leur orientation historique. Mais, l'on est fondé à se demander de quelle histoire il s'agit, pour quel intérêt et de quelle manière de la part des cinéastes dont on sait qu'ils ont fonction plus de créer que de faire oeuvre d'histoire?

Les tranches et les figures de l'histoire des peuples dont s'inspirent les auteurs sont assez précises. Il s'agit sans détour de l'histoire du pouvoir politique focalisée sur les leaders qui l'incarnent et sur l'incidence sur les individus ou sur les leaders eux-mêmes de la gestion qu'ils en font. L'on peut résumer les grandes lignes du réel ou du contexte référentiel de ces films pour mieux saisir l'approche de réécriture des cinéastes.

La problématique au Coeur de Allah tantou se rapporte à Sékou Touré. En août 1958, celui-ci déclare sans détour au Général De Gaulle alors en tournée africaine de propagande pour l'adhésion des territoires coloniaux à la communauté franco-africaine: « Nous préférons la liberté dans la pauvreté plutôt que la richesse dans l'esclavage »⁹⁰. Cette déclaration scelle l'accession immédiate de la Guinée à l'indépendance, premier territoire d'Afrique noire francophone à jouir d'un tel statut. Ainsi naît et grandit le mythe Sékou Touré, le patriote, le nationaliste, le héros de la cause indépendantiste et du défi lancé à la face de la puissance colonisatrice, le panafricaniste militant pour la création des Etats-Unis d'Afrique de l'Ouest, et bien d'autres prédicats ou attributs

⁹⁰ En son article 86 du titre XII traitant de la communauté, la constitution française de 1958 prévoyait qu'un « Etat membre de la communauté peut devenir indépendant. Il cesse de ce fait d'appartenir à la communauté. » C'est à la faveur de cette disposition que retentit le « non » historique à la France de Sékou Touré, alors Président du Conseil de Guinée. Les propos de Sékou Touré sont repris par B. Delaveau, C. Mongnet et A. Salifou dans Décolonisation et problèmes de l'Afrique indépendante, Paris: EDICEF, 1989, p. 80.

laudatifs sous la plume de Sidiki Kobélé Keita⁹¹. Pour cet auteur, la mort de Sékou Touré en 1984 a donné libre cours à des affabulations ayant pour dessein de traîner le modèle dans la boue et de salir ainsi sa mémoire.

Dans le film, ce décès est signalé par le narrateur comme l'événement qui déclenche l'ouverture du Camp Boiro, prison politique tristement célèbre sous le régime de Sékou Touré. Quand on sait que des Guinéens et des personnalités de premier plan comme Boubacar Diallo Telli, premier Secrétaire Général de l'Organisation de l'Unité Africaine (aujourd'hui Union Africaine) ont connu un sort tragique dans cette prison ou en exil, il y a lieu de s'interroger sur la réalité des manoeuvres tyranniques dont le régime a été le plus souvent accablé.

Plus qu'une interrogation, Allah tantou est une démonstration de cette tyrannie à la lumière du cas réel du père du cinéaste, Marof Achkar, décédé dans la même prison dans les circonstances non clairement élucidées à ce jour et évoquées par le film. Le choc de certaines images d'actualité du film, tel le défilé des photos des pendus, des exécutés ou des disparus en prison militerait en faveur de la thèse des horreurs commises par un Sékou Touré dictateur et sanguinaire. Mais, David Achkar mêle à la reconstitution tellement de subjectivité que les aspirations à l'objectivité de l'histoire semblent se confondre avec une entreprise de défoulement et de règlement des questions familiales. Le genre pour lequel opte le cinéaste justifie ces réserves. Le film, on l'a souligné, est un documentaire qui s'appuie fortement sur les images tournées à l'époque des événements et des faits racontés. Ce qui n'est pas le cas chez Sissoko et Najman dont les films sont de pure fiction.

⁹¹ Ahmed Sékou Touré. L'homme et son combat anti-colonial, 1922-1958. Conakry: S. K. K., 1998.

L'espace est la seule réalité concrète à laquelle renvoient les images de Guimba. Il s'agit du Sahel, terme pour désigner en Afrique noire l'ensemble des pays qui constituent la zone-tampon entre l'Afrique tropicale et le désert du Sahara. Les images du film dont la végétation rabougrie, l'habitat et l'architecture typiques le témoignent bien. Cette région, connue dans l'histoire comme le Soudan, a vu la naissance et le développement de grands empires et royaumes. Nous n'en voulons pour preuve que le Mali, le Songhay, les Royaumes Mossi, Peul, Sokoto, etc... dans lesquels les modes d'accession au pouvoir –dynastie, usurpation, invasion – et surtout sa gestion – de la collaboration à l'absolutisme ou à la tyrannie en passant par la centralisation – varient considérablement⁹². Le nom Sitakili du royaume de Guimba ne figure nulle part sur la carte historique et politique du Sahel ou de l'Afrique. Il est imaginaire autant que le héros et les autres personnages, mais chargé autant que ces derniers de valeur symbolique au regard même de l'histoire contemporaine du pays dont Cheikh Oumar Sissoko est originaire: le Mali indépendant en 1960 et gouverné successivement par les régimes totalitaires de Modibo Keita et de Moussa Traoré. On se souvient que ce dernier accède au pouvoir en 1968 à la faveur d'un coup d'Etat militaire qui renverse le premier, non moins autocratique. Avec Moussa Traoré, une grève d'étudiants est réprimée dans le sang en 1979, tandis qu'en 1991, la répression des manifestations de rue contre son régime de parti unique s'achève par le massacre de près de cent cinquante personnes.

⁹² L'on peut consulter utilement les auteurs comme Nazi Boni, Histoire synthétique de l'Afrique résistante. Paris: Présence Africaine, 1971, pp. 154 et sv. Pierre Alexandre, Les Africains. Initiation à une longue histoire et à de vieilles civilisations, de l'aube de l'humanité au début de la colonisation, Paris: Editions Lidis, 1981, pp. 185-233. Robert Cornevin et le chapitre VII de son Histoire de l'Afrique. Tome II. L'Afrique précoloniaire: 1500-1900. Paris: Payot, 1966, pp. 216-268. Jean Suret-Canale, Afrique noire occidentale et centrale. Paris: Editions Sociales, 1968, pp. 175-191.

Sur la valeur historique, politique et symbolique de Guimba, Cheikh Oumar Sissoko affirme dans un entretien avec Nwachukwu Frank Ukadike que le film concerne la situation au Mali et en Afrique en général. Selon lui, les difficultés politiques et sociales en Afrique aujourd'hui font partie de l'héritage historique et des soubresauts des années quatre-vingt dix qui confirment la volonté des populations, tous âges et sexes confondus, de se dresser contre la dictature au nom de la démocratie. La fonction des femmes dans le processus est soulignée dans le film par leur rôle à valeur émancipatrice (181-199).

Quant à l'histoire de l'ancien esclave noir Henry Christophe, on sait sa contribution à la révolution haïtienne sous Toussaint Louverture et sous Jean Jacques Dessalines. La libération d'Haïti du joug de l'esclavage a été assurée avec le premier. La lutte pour la liberté totale s'est poursuivie aux côtes du second et l'éviction des Français de l'île après la défaite de l'armée de Napoléon Bonaparte a consacré l'indépendance en 1804. Ce cheminement suffit pour faire des héros et des mythes Christophe et la poignée d'individus qui ont conduit des esclaves illétrés à la victoire contre leurs oppresseurs et à la création de la première République noire de l'histoire. Général d'armée et gouverneur de la partie nord de l'île sous Dessalines assassiné après quelques années de règne, Christophe manoeuvre pour éviter les intrigues d'un Général mulâtre, Pétion, et se proclamer roi Henry (Christophe) I^{er} dans sa province devenue royaume.

Les faits ainsi résumés sont développés par Hubert Cole, Earl Leslie Griggs et Clifford H. Prator dont les ouvrages⁹³ constituent des références de première main sur Henry Christophe et son époque dans les affaires haïtiennes. Il est plus intéressant de

⁹³ Hubert Cole. Christophe King of Haïti. New York: The Viking Press, 1967. Earl Leslie Griggs, Clifford H. Prator. Henry Christophe and Thomas Clarkson. A Correspondence. New York: Greenwood Press Publishers, 1968.

souligner les aspects de cette histoire que l'on retrouve parmi les motifs du film de Najman.

« Je renais de mes cendres » est la devise de cet homme de volonté doté d'un fort tempérament et d'une puissance hors du commun. Le générique du film la porte avec la période de son règne. Christophe est un visionnaire, un travailleur infatigable et un grand bâtisseur: il mène les populations de force à la construction de la Citadelle, symbole de la défense et de la liberté de son royaume. Il dirige avec sévérité son territoire à partir de sa capitale Le Cap et de son palais de Sans-Souci. Il ne dédaigne pas les plaisirs de la chair et entretient des maîtresses. La mutinerie de l'armée et le soulèvement du peuple s'achèvent aux cris de « *There is no king! Tyranny is ended! Haïti is free!* » [Il n'y a pas de roi! La tyrannie a pris fin! Haïti est libérée!] (16). Un personnage de la Tragédie du roi Christophe de Césaire n'en dit pas moins quand en réponse à la proposition de Christophe de réunifier l'Île, il déclare: « Pas de transaction avec le tyran ... Nous appelons sur lui les vindictes du ciel » (48-49). Les motifs du film reprennent l'essentiel de ces faits.

Incompris du peuple pour qui il voulait plus de discipline et moins de moments de repos et de plaisirs? On peut le penser quand on met sur la balance ses idéaux de liberté, de grandeur et de gloire pour les noirs et ses méthodes de gestion et d'exhortation du peuple au travail. Tyran malgré lui? Ces Interrogations trouvent leur écho dans le texte de Césaire dont nous pensons que Najman a également tiré inspiration. Le rôle de Timothée ou celui de Valentin autour du fou ressemble à s'y méprendre à celui de Hugonin dans l'oeuvre du Martiniquais.

Ainsi, histoire, politique, pouvoir et questions sociales s'entrecroisent pour tisser le réseau de motifs qui nourrissent la matière de l'expression des films de Achkar,

Sissoko et Najman, l'histoire étant toutefois le point de convergence des trois oeuvres. Les relations du cinéma avec la société et la légitimité de sa vocation à dire l'histoire comprise comme « relation de notre temps, explication du devenir des sociétés » ont été au centre des recherches de Pierre Sorlin et Marc Ferro⁹⁴. Le dernier cité s'interroge toutefois sur la manière ou les outils dont disposent les cinéastes pour écrire l'histoire. Au nombre des artifices que Ferro isole, figurent non seulement l'écriture cinématographique dont Christian Metz nous aura déjà permis d'étudier quelques ressorts, mais aussi le genre des films tel que le documentaire dont l'apparente objectivité des témoignages suscite de nombreuses questions. À cet égard, les rapports entre les stratégies discursives et le devoir de mémoire ou d'histoire dans le documentaire Allah tantou ont déjà fait l'objet d'un examen minutieux de la part des critiques comme Nwachukwu Frank Ukadike, Melissa Thackway ou Gabara⁹⁵. Nous n'insisterons pas outre-mesure sur cette voie pour plutôt porter notre attention sur un aspect ayant peu intéressé la critique à ce jour: le rôle de la folie dans le domaine de l'expression cinématographique en Afrique.

En littérature par exemple, on sait que la fonction du fou a été ressassée par les critiques depuis le roman classique L'aventure ambiguë (1961) de Cheikh Amidou Kane dans lequel ce personnage bouleverse le destin du héros Samba Diallo en le poignardant. Au cinéma, Ousmane Sembène met en scène un fou dans Camp Thiaroye, (1987) l'une de ses fresques historiques. Finzan (1989) de Cheikh Oumar Sissoko représente en Bala, un personnage mi-lucide, mi-détraqué, mais traité dans le village comme un fou. Tous ces

⁹⁴ Pierre Sorlin. The Film in History: Restaging the Past. Totowa: Barnes and Noble Books, 1980.

Marc Ferro. Cinéma et histoire (Le cinéma agent et source de l'histoire). Paris: Denoël/Gonthier, 1977.

⁹⁵ Nwachukwu Frank Ukadike. « The Other Voices of the Documentary: Allah Tantou and Afrique, je te plumerai ». Focus on African Films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 159-172. Melissa Thackway. Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film. Bloomington: Indiana University Press, 2003, pp. 97-119. Rachel Gabara. « Mixing Impossible Genres: David Achkar and African AutoBiographical Documentaty ». New Literary History 34. 2003, pp. 331-352.

personnages jouent plutôt des rôles secondaires. A notre connaissance, Charles Najman est le premier à confier le rôle principal à un malade mental dans les cinémas d'Afrique noire et de sa Diaspora. L'influence du fou sur le jeu des acteurs et sur l'interprétation des oeuvres mériterait une recherche de plus grande envergure.

Le XX^e siècle a considéré comme impropre dans une langue châtiée l'emploi du terme « folie » pour désigner le trouble mental chez un individu. Le vocable est cependant très à la mode dans les couches populaires. Pour l'entourage du personnage central de Royal bonbon, il est un fou. Sa tenue, ses actes passionnés et déraisonnables dénotent d'un désordre de comportement et d'esprit par rapport aux normes admises par la société. Cette appréciation nous semble relative, car ne pourrait-on pas aussi bien traiter de fou Guimba dont les actes tyranniques ne sont pas du tout compatibles avec les aspirations du commun des membres de la société? Que dire de Marof Achkar qui dans son enfermement perd la notion du temps, s'embrouille dans ses réflexions, déblatère pour finir par se demander s'il n'est pas en train de perdre la raison. Où commence la folie et où se situent ses limites? La question relativise davantage la définition de la folie au regard de ce qui se passe par exemple dans Camp Thiaroye et mérite qu'on s'y attarde.

Le fou dans ce film apparaît comme le plus lucide des tirailleurs. Alors qu'ils s'accordent tous à libérer le Général français qu'ils ont séquestré comme monnaie d'échange à leurs revendications, le fou est le seul à s'opposer à cette démarche: il doute de la parole d'honneur de l'officier. La suite des événements lui donnera raison. Dans l'une des scènes de la séquence finale du film, le fou veille perché sur un mirador sur tout le camp endormi. Il aperçoit les tanks français qui prennent position autour du camp pour mitrailler ce dernier. Il sonne l'alerte en réveillant tous les tirailleurs. Muet qu'il est, il

essaie de décrire à grand renfort de gestes la situation à ses camarades. Personne ne le croit, et tous mettent au compte de la folie ses « agitations ». Ils regagnent tous leurs chambres au grand désespoir du « fou » qui ne peut rien faire seul pour arrêter le massacre qui se prépare et se perpétre. Et nous voici au coeur d'une énième dichotomie que partagent à notre avis les trois films: il s'agit du couple folie/raison qu'utilisent Najman, Achkar et Sissoko pour déconstruire l'histoire.

Le discours sur la folie et son évolution diachronique a trouvé un espace fécond sous la plume de quelques penseurs dont l'humaniste italien Erasme au XVI^e siècle ou le penseur français, Michel Foucault⁹⁶ du XX^e siècle. Ce dernier n'a pu élaborer son argumentation et ses explications sans se fonder sur l'opposition raison/déraison et sans emprunter à la littérature, aux arts et à la philosophie⁹⁷ pour illustrer ses thèses. Il affirme la relativité de la folie en posant que

la folie n'est pas liée au monde et à ses formes souterraines, mais bien plutôt à l'homme, à ses faiblesses, à ses rêves et à ses illusions... Il n'y a de folie qu'en chacun des hommes ... L'attachement à soi est le premier signe de la folie, mais c'est parce que l'homme est attaché à lui-même qu'il accepte comme vérité l'erreur, comme réalité le mensonge, comme beauté et justice la violence et la laideur (35).

Chez le bouffon dans Royal bonbon, ajoutons avec Foucault que c'est dans l'espace de la pure vision et des hallucinations que la folie déploie ses pouvoirs. "Fantasmes et menaces, pures apparences du rêve et destin secret du monde – la folie détient là une force primitive de révélation: révélation que l'onirique est réel, que la

⁹⁶ Erasme publie entre 1510 et 1512 un texte dans lequel il fait l'éloge de la Folie qu'il peint comme une allégorie. Nous avons consulté la traduction anglaise de cette oeuvre: The Praise of Folly. New Haven: Yale University Press, 1979. L'oeuvre majeure de Foucault sur cette question est Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Gallimard, 1972. On trouvera chez Jacques Derrida, deuxième chapitre de L'écriture et la différence (*Cogito et histoire de la folie*). Paris: Seuil, 1967, pp. 51-97, une critique du livre de Foucault dont il fut le disciple, qui permet de mieux comprendre la pensée du maître.

⁹⁷ Voir le paragraphe V (*Le cogito et l'impensé*) du chapitre IX de Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966, pp.333-339.

mince surface de l'illusion s'ouvre sur une profondeur irrécusable" (38). Aussi, ce personnage prend-t-il une prostituée ou une statue de femme pour une reine, des ruines pour un palais des contes de mille et une nuits, des enfants sous-scolarisés pour sa garde personnelle, de vieilles personnes affamées et oisives pour la cour royale, ses fripes, son chapeau sans éclat et son bâton pour le costume, la couronne et le sceptre royaux. Il résulte de ce contraste entre la confusion de ce qui est avec ce qui a été, a dû être ou devrait être, un tragique souligné par la force des images.

Dans Allah tantou, les obsessions de Sékou Touré qui voit partout des complots contre son régime ont pour conséquences des actes de folie telle la purge de son entourage par des emprisonnements et des exécutions arbitraires. Il en résulte le même contraste que dans Royal bonbon, mais plus funeste. Marof Achkar est certes le personnage central du film; mais le riche traitement qu'il subit et son développement sont un miroir qui reflète en réalité l'image de Sékou Touré le commanditaire omniprésent de toutes les sévices qu'essuie le prisonnier: la personnalité et la dignité d'autrefois de ce dernier au service de la nation, son nom et son bonheur en famille font place maintenant à sa déshumanisation dans la solitude de l'espace carcéral, à l'effacement de son nom et à sa disparition. Cette lente mais inexorable dégradation trace également la pente descendante de Sékou Touré dans ses abus par rapport à l'échelle des droits et des libertés fondamentaux de l'homme.

La folie se déploie sous forme d'instinct de conservation chez Guimba qui spolie, expulse, et massacre ses sujets, y compris son propre fils. Sa déraison atteint le comble dans ses projets incestueux d'épouser Kani tandis que son fils prendrait pour femme Meya, la mère de Kani pourtant épouse de Mambi. Les images de la séquence finale du

film sont celles du délire amoureux désespéré du souverain. Son griot surpris de le voir hors du palais, à pied, sans son chapeau mystique, le met en garde contre la femme mystérieuse qui l'entraîne. Il n'en a cure et poursuit tel un somnambule son chemin jusqu'à sa fin tragique. Avant d'en arriver là, il aura essayé, à force de décisions unilatérales, de maintenir le statu quo du règne de la déraison sur la raison.

C'est exactement ce qui se passe dans Allah Tantou où la raison d'Etat masque l'existence de deux Guinées pour ainsi dire, sous le règne d'un individu. Les images l'attestent de manière tranchée: une Guinée des discours, des banderoles et des danses folkloriques célébrant le régime de parti unique, le culte de la personnalité du leader qui l'incarne et le paravent idéologique qu'il déploie à l'intérieur du pays et à l'étranger où des scènes rapides le montrent parmi ses pairs. Telle est, il nous semble, l'une des connotations des images à valeur symbolique insérées dans le récit premier qui a pour scène la prison, symbole de la Guinée de la tragédie, du mépris de la dignité humaine, de l'enfer des Guinéens. Aussi longtemps qu'il est resté au pouvoir – 1958-1984, le souci de la chronologie est assez évident dans le film –, Sékou Touré s'est servi des institutions et de la puissance publique pour rigidifier les oppositions terreur/rassurance, autorité de l'Etat ou du chef/soumission et faiblesse des citoyens.

Ce genre d'opposition entre dans la catégorie de ce que Jacques Derrida nomme le langage de l'ordre, de la raison d'Etat ou de la totalité (56), langage que le penseur entreprend de déconstruire⁹⁸. Sa démarche nous semble assez valide pour comprendre ici l'approche et le fonctionnement de la folie dans les films. Dans sa critique du texte de Foucault (Histoire de la folie à l'âge classique), le « grand coup de force » d'essence cartésienne qui aura provoqué la condamnation et le renfermement de la folie au nom de la

⁹⁸ Jacques Derrida. L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967, pp. 51-97.

raison à l'âge classique est perçu par Derrida comme un drame total (69), une hégémonie mystificatrice (83) qui s'observe malheureusement dans d'autres espaces de la connaissance humaine. L'agression rationaliste ou le langage de la raison « est celui de l'Ordre (c'est à dire à la fois du système de l'objectivité ou de la rationalité universelle dont la psychiatrie veut être l'expression, et de l'ordre de la cité, le droit de cité philosophique recouvrant le droit de cité tout court et le philosophique fonctionnant, dans l'unité d'une certaine structure, comme la métaphore ou la métaphysique du politique) » (56-57). L'entreprise de la déconstruction va donc consister chez Derrida à interroger dans l'environnement social ou humain, où tout est texte selon lui, toute structure dans laquelle un ou plusieurs éléments travaille(nt) à l'annexion des autres, instaurant ainsi une hégémonie, un « totalitarisme structuraliste » qui explique l'entrée dans le monde de toutes sortes de violences. Et l'auteur peut ainsi résumer la vision qui justifie sa démarche déconstructionniste:

Le grand renfermement devient la violence elle-même lorsqu'il se tourne vers l'hyperbole pour la faire rentrer dans le monde. Quand je dis que cette réduction à l'intra-mondanité est l'origine et le sens même de ce qu'on appelle la violence et rend ensuite possibles toutes les camisoles de force, je n'en appelle pas à un autre monde, à quelque alibi ou transcendance évasive. Il s'agirait là d'une autre possibilité de violence, d'ailleurs souvent complice de la première (88).

Ni iconoclaste, ni anarchique, ni destructrice, la déconstruction se présente à la lumière de ce qui précède comme un regard sur les structures de domination à l'oeuvre dans la société. Dans ce sens, elle nous permet de préciser les positions de nos cinéastes/auteurs de l'histoire. Outre les techniques cinématographiques il est un autre procédé non spécifique au cinéma qu'ils utilisent et qui se révèle fécond dans les trois films: c'est la technique du personnage ou du héros-écran. Aucune des figures politiques

visées n'est mis en scène directement, comme nous le remarquerons dans les films du chapitre suivant. Ni Moussa Traoré ou n'importe quel autre dictateur africain dans Guimba, ni Sékou Touré qui n'apparaît qu'épisodiquement et en guise d'allusion dans Allah tantou, ni Henry Christophe que le fou ne joue qu'à imiter dans Royal bonbon.

Les trois cinéastes effectuent un choix minutieux de leur matière de l'expression, démarche tout à fait conforme à tout travail d'art. Mais ce choix paraît excessif dans Guimba où il n'existe absolument rien de positif dans les attitudes du souverain. Tous les motifs réunis n'ont pour finalité que de peindre l'horreur et la terreur. Celles-ci se déploient à un rythme accéléré et traduisent la passion frénétique du cinéaste de porter à son paroxysme le macabre par le dernier acte sanglant de Guimba: il tue au fusil son fils, et au couteau quelques individus parmi la population qui l'entoure, avant que son propre sang ne vienne maculer l'arbre contre lequel l'on fracasse sa tête.

Quant à Allah tantou, bien que des images d'actualités filmées insérées dans la reconstitution fictionnelle de l'univers carcéral présentent toujours Sékou Touré sous un angle positif, ce n'est jamais gratuit. Ces images alternent toujours avec celles des souffrances de Marof en prison qui font effet de miroir. Le contraste est saisissant qui permet d'observer du côté public un Sékou Touré adulé et populaire, et de vilipender du côté des voix des suppliciés de l'ombre de la prison et surtout des tortures de Marof Achkar, un Sékou Touré abominable. Ainsi est construite la descente du mythe dans l'abjection totale.

L'effet du miroir et du dédoublement dans Royal bonbon fonctionne et fait du film un zoom arrière joué par un fou sur les moments tristes du règne d'Henry Christophe au lendemain de l'indépendance. Najman a opté pour une parodie où se mêlent le pleurer

et le rire, le sérieux et le grotesque, le passé et le présent sur fond de misère généralisée. Dans le montage symbolique du film, le passé ce sont les images des vestiges – palais et citadelle – de tout ce qui eût fait de Haïti une nation respectable et un grand peuple. Ce sont tous les aspects négatifs du règne du roi Christophe: la mégalomanie, une cour abondante, la luxure, les abus sur les populations, qu’importe la noblesse des finalités de son action.

Le présent se signale comme un leg du passé. C’est l’héritage du malheur de la servitude, de la misère, de l’ennui, de la vacuité et de l’inconsistance des moeurs et du trône ou du pouvoir à Haïti, de la fragilité du territoire et du peuple en définitive en tant que nation. Tel est sans doute le sens à donner dans le film à la phrase « Je renais de mes cendres » du générique du film. Ce présent porte les marques de la tragédie post-coloniale que Haïti vit, selon Henock Trouillot, depuis l’époque de Dessalines⁹⁹, premier souverain de l’ère de l’indépendance de l’Île. Ce sont les images d’un peuple amorphe, vieilli et brisé dans les prières. C’est une jeunesse prostituée, chétive, malade, naïve. Tout n’est cependant pas triste: le présent c’est aussi cette mince note d’espoir que véhicule surtout le vaudou: il fonctionne comme un vivier culturel, le lieu de refuge des enfants abandonnés qu’il récupère et soigne –Timothée –, l’inspiration des mouvements des nègres-marrons qui, dans les collines, gardent vivace en eux le serment de Makandal et l’esprit de révolte contre l’opresseur, le noir cette fois-ci. Le présent c’est aussi les images d’un peuple qui continue à chanter et à danser malgré toutes les vicissitudes.

Il arrive toutefois que l’on éprouve de la sympathie¹⁰⁰ pour le fou au regard du discours qui accompagne les images dans certaines scènes. Contrairement à Guimba et à

⁹⁹ Henock Trouillot. Dessalines ou la tragédie post-coloniale. Port-au-Prince: Editions Panorama, 1966.

¹⁰⁰ Voir note 28 sur Christian Metz et la psychoanalyse.

Sékou Touré, il flétrit la paresse, exhorte au travail malgré ses violences, dénonce l'analphabétisme des enfants qu'il encourage à aller à l'école. Dans ces séquences, il agit comme le porte-parole du cinéaste qui manipule la folie comme une arme de satire: sous le masque de ses accès et de ses excès, il rappelle à chacun sa vérité, comme dirait Foucault:

Dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il (le fou) est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui denouent, dans le comique, la comédie: il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs. (24-25)

De ce point de vue, le fou est moins blâmable que Guimba et Sékou Touré. L'on peut se demander si le personnage historique Christophe méritait cette caricature d'un roi dans des haillons, suant et poussant la brouette, un roi dont l'expression finale du mépris se traduit par sa mise au rébus de l'histoire et l'avalanche de noms dépréciatifs qu'on lui attribue à travers le bouffon, son médiateur. Moins fautif que les autres figures, son malheur relève de l'énigme tragique que Jean Marie Domenach appellerait la culpabilité d'innocence (54-55), et que nous considérons comme le paradigme des fautes commises involontairement ou inconsciemment par un héros dans l'exercice de ses fonctions. La pièce dramatique d'Aimé Césaire, La tragédie du roi Christophe, l'illustre bien.

Il nous semble maintenant indiqué de confirmer que le travail de dénonciation des structures figées d'aliénation et d'avilissement mises en place par Sékou Touré, Henry Christophe et les dictateurs africains durant leurs époques de règne passait par la décomposition de leur statut de mythes inscrits dans l'histoire. Allah tantou, Royal

bonbon et Guimba sont la traduction de cette entreprise de démythification. Le nain l'exprime en termes clairs à son père dont les pouvoirs ont été sérieusement ébranlés par le défi de Siriman Keita: « Siriman t'a démystifié », lui lance-t-il en lui tournant le dos, geste plein de hauteur et d'irrespect qui souligne la fin d'une époque. Le regard que les trois cinéastes portent sur le passé est marqué des traces idéologiques de l'engagement et du militantisme, orientation que salue Emmanuel Leclercq et que Paulin Soumanou Vieyra¹⁰¹ prescrit comme mission au cinéma africain.

L'autre – l'européen – a le plus souvent polarisé les forces des instances créatrices en Afrique. Or, Guimba d'un côté figure toute l'Afrique traditionnelle à l'abri de tout contact avec l'Occident; de l'autre, bien que Royal bonbon et Allah tantou soient des oeuvres de la période post-coloniale, la figure du blanc est absente en tant que élément influençant peu ou prou l'intrigue des films. C'est dire que dans ces derniers, l'Afrique ou sa diaspora se trouvent aux prises avec elles-mêmes, pour emprunter cette expression de l'historien Nazi Boni (154). Détruire les mythes échafaudés pour encadrer les esprits participe pour Sissoko, Najman et Achkar du devoir de respect de l'innocence desdits esprits et du culte de leur bonheur. Dans cette lecture ciématographique de l'histoire comme dirait Marc Ferro, chaque cinéaste, on l'a vu, choisit les écarts et les formes sur lesquels il construit un tragique qui s'abstient de glorifier le héros comme dans le cinéma

¹⁰¹ Emmanuel Leclercq. « Afrique 1990-2002: état des lieux du cinéma militant » in Les Temps Modernes. N^{os} 620-621, août-novembre 2002, pp. 526-544.

La prise de position radicale de Paulin Soumanou Vieyra mérite d'être citée: « Ceux qui réalisent des films pour dire quelque chose et apporter à la réflexion du plus grand nombre les impératifs de leurs actions ... se sont armés techniquement, artistiquement et idéologiquement pour le dire le mieux possible. Ils font du cinéma militant, entendez par-là que leurs films sont utiles pour aider à combattre tous les maux qui assaillent le développement de l'Afrique. ... Pour moi, c'est le seul cinéma africain valable. A travers les films de ce genre, l'Afrique se retrouve, se reconnaît et saisit la réalité de sa situation. Dans ce domaine, tous les genres sont possibles, voire souhaitables, pour éclairer le sens d'une action et dire le pourquoi d'une situation ». Réflexions d'un cinéaste africain. Bruxelles: Editions OCIC, 1990, p. 58.

russe d'une certaine époque. En cela, les trois se démarquent de ceux dont les oeuvres constituent le deuxième groupe de films que nous examinons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE II: L'ESTHETIQUE DE L'EXALTATION DU HEROS

Avec les grilles du structuralisme et de la grande syntagmatique de Christian Metz auxquelles nous aurons à nouveau recours dans ce chapitre, nous avons exploré dans le chapitre précédent quelques points de méthode qui nous ont permis de mettre en place des présupposés grâce auxquels nous pourrions encadrer l'analyse des films de la deuxième série de notre corpus en évitant des répétitions d'ordre théorique. Trois films entrent dans cette série, à savoir, Keita: l'héritage du griot de Dani Kouyaté, Frantz Fanon: Black Skin, White Mask d'Isaac Julien et Lumumba: la mort d'un prophète de Raoul Peck¹⁰². Le premier est une fiction; le second et le troisième sont des documentaires. Ces films partagent au moins deux caractéristiques communes : ce sont des oeuvres à la fois biographiques et historiques.

Tout comme Keita, Lumumba comporte plus d'une histoire, et Frantz Fanon aussi, dans une moindre mesure : chaque film porte en partie dans son titre le nom de la figure dont la vie est le point focal de la narration, quoique d'inégale importance. Ainsi, Keita raconte la tranche de vie qui va des circonstances de la conception et de la naissance à l'adolescence du souverain malien Soundjata Keita. Frantz Fanon est assez complet qui couvre la période allant de la naissance à la mort du penseur et homme d'action martiniquais en passant par ses luttes. Lumumba saisit une phase brève de la vie politique de l'homme d'Etat congolais Patrice Lumumba, mais extrêmement riche en événements. Chaque expérience campée est rendue intéressante par l'intensité du récit des convulsions politiques, historiques dramatiques qui l'agitent.

¹⁰² Nous reprenons ces titres sous forme abrégée dans le reste du texte. Ainsi on lira Keita pour Keita : l'héritage du griot. (1994) ; Frantz Fanon pour Frantz Fanon : Black Skin, White Mask. (1996) ; Lumumba pour Lumumba : la mort d'un prophète. (1992).

En effet, les choix politiques et la participation de chacune des figures à la mise en place des nations, autant dire à la construction de l'histoire, ne se sont pas effectués sans heurt. Des solutions imaginées par les uns et les autres pour résister à l'adversité sous forme de difficultés et d'oppositions qui se sont dressées sur leurs chemins dépendent les jugements que les hommes de culture de tous bords portent sur le rôle historique de Soundjata Keita, de Frantz Fanon et de Patrice Lumumba. Nous avons évoqué dans la première partie de cette étude des oeuvres de création, y compris les films, qui les représentent dans ce rôle qui, suivant nos observations, commence dans la douleur et la tristesse pour Soundjata Keita, ou s'achève dans la solitude et la tragédie pour Frantz Fanon et Patrice Lumumba.

Pour le démontrer, il serait tentant de procéder à un résumé de chaque film et à une compilation des positions généralement favorables des critiques qui entourent d'une aura de grandeur dans le malheur les figures ici considérées. Une telle démarche enrichirait moins la réflexion et réduirait l'intérêt pour l'analyse des techniques et des formes que manifeste chaque film. Notre approche prend plutôt appui sur quelques outils de la technique narrative : une observation de la situation d'énonciation montre que la polyphonie narrative est à l'œuvre dans l'ensemble des trois films et pourrait rendre compte de la forme de l'expression et du contenu de chacun.

Pour nous en convaincre, nous procédons à une analyse sommaire qui consiste à mettre de l'ordre dans ce que Jean-Paul Bronckart appelle le « corpus textuel »¹⁰³ et qui désigne, pour nous, chaque film à l'état brut ; nous isolons ainsi les instances de la polyphonie narrative, tremplin de l'examen de la relation des narrateurs à l'histoire : c'est

² Pour Jean-Paul Bronckart, « la notion de *corpus textuel* désigne en réalité le produit verbal brut, c'est-à-dire non traité par les disciplines scientifiques ». Le fonctionnement des discours. Neuchâtel-Paris: Delachaux & Niestle, 1985, pp. 11-12.

cette relation, matérialisée dans les films par la catégorie du point de vue ou de la vision, qui rend compte du tragique qui entoure la vie des héros. En dernière analyse, nous interrogeons les fonctions d'une telle construction au regard du référent historique qui, rappelons-le, constitue l'un des axes principaux des films de Dani Kouyaté, d'Isaac Julien et de Raoul Peck. L'approche sémiotique du point de vue par Jacques Fontanille, la grille narratologique de Gérard Genette et la critique post-coloniale fourniront les outils théoriques nécessaires à l'encadrement de notre démarche.

I- LA POLYPHONIE NARRATIVE

On ne peut mieux saisir cette expression et son fonctionnement dans les films considérés comme discours qu'en déterminant le cadre formel qui la porte. La définition linguistique de la catégorie de l'énonciation favorise cette détermination.

Formulée par Emile Benveniste, l'un de ses meilleurs théoriciens, comme la "mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation"¹⁰⁴, l'énonciation ne se comprend dans ses moindres détails qu'avec le développement subséquent de l'approche de la notion par le linguiste français et certains de ses vulgarisateurs tels Tzvetan Todorov ou Catherine Kerbrat-Orecchioni entre autres¹⁰⁵. Si le discours est ce qui est produit et actualisé chaque fois que l'on parle, il faut cependant souligner que cette opération s'effectue chaque fois par un locuteur particulier qui, dans des circonstances spatiales et temporelles précises, « mobilise la langue pour son compte ». La distinction est ainsi faite entre l'énoncé qui est le texte du discours, et la situation du discours, c'est-à-dire l'acte qui

¹⁰⁴ Benveniste consacre un chapitre, « L'appareil formel de l'énonciation » à la définition de la notion et du cadre de l'énonciation. *Problèmes de linguistique générale* 2. Paris: Gallimard, 1974, pp. 80-88.

¹⁰⁵ Consulter à cet effet l'article de Tzvetan Todorov « Enonciation » dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972, pp. 405-410.

l'a rendu possible et que l'on appelle énonciation. Benveniste peut donc préciser sa définition en présentant l'énonciation comme un procès d'appropriation de l'appareil formel de la langue par un locuteur pour exprimer un certain rapport au monde, pour référer par le discours. La référence est donc partie intégrante de l'énonciation et le discours devient l'objet d'étude dans lequel l'analyste essaie de repérer les empreintes du procès de l'énonciation. Comment alors passer du cadre formel de l'énonciation ainsi esquissé à son application au discours filmique?

En passant par le discours littéraire, dirons-nous avec Benveniste qui nous donne encore la possibilité de distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. La première intéresse le linguiste, tandis que la seconde fonde l'énonciation littéraire. Celle-ci joue avec une contrainte difficile à éviter : le texte littéraire ne correspond pas à un échange linguistique ordinaire où les interlocuteurs dialoguent au même endroit. La figure de l'auteur, observe Dominique Maingueneau, est irréductible à celle d'un locuteur ordinaire, mais ne peut pas non plus en être dissociée¹⁰⁶. Benveniste exprime toutefois une position qui nous permet d'éviter l'impasse: « L'énonciation écrite... se meut sur deux plans: l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer. » (88). Cette affirmation est assez pertinente pour les discours littéraires et les textes filmiques qui partagent dans une large mesure les mêmes caractéristiques narratives. L'étude de l'énonciation dans un texte narratif nécessite donc l'élucidation des questions suivantes: Qui parle ou qui raconte? À qui? Quand? Où? Comment? Pourquoi?

Ces questions supposent la considération du cadre énonciatif. Celui-ci comporte plusieurs éléments au rang desquels les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s), les circonstances spatio-temporelles, les conditions générales de la

¹⁰⁶ Dominique Maingueneau. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Bordas, 1986, p. 1.

production/réception du message tels que la nature du canal, le contexte socio-historique, les contraintes de l'univers de discours, etc. Ils sont assez nombreux et leur analyse ne peut tenir dans le cadre d'un chapitre. En outre, ils ne concourent pas tous nécessairement à l'élucidation de la question du tragique qui nous préoccupe. Par conséquent, nous retenons pour les deux premières sections de ce chapitre les protagonistes du discours, entendus comme des entités textuelles qui produisent ou supportent la narration, des voix scripturales selon Carole Tisset, que le lecteur entend conter une histoire (8) qui devient un discours représentatif impliqué par la vision ou le point de vue. Ce dernier entre dans la catégorie du mode qui constitue avec la voix deux concepts narratologiques opératoires incontournables dans le procès de l'énonciation et indispensables à cette analyse : la voix, selon Gérard Genette, répond à la question « *qui est le narrateur?* »(202) Il lie le mode au point de vue du narrateur qui oriente la perspective narrative¹⁰⁷. Il nous faut identifier les narrateurs dans la mise en scène de Keita, Frantz Fanon et Lumumba.

Dans Keita, Djéliaba, griot de la famille des Konaté, quitte le village et se rend en ville dans la famille assez aisée de Boubacar Konaté remplir une mission: apprendre à Mabo Keita, jeune garçon d'environ dix ans et fils de Boubacar, l'histoire de ses ancêtres qui remonte à Maghan Kon Fatta Konaté, le père de Soundjata Keita. Le passage de l'espace rural à l'espace urbain avec les activités propres à chaque zone se réalise au moyen de quelques plans d'ensemble, de panoramique et de coupes franches. Le contraste entre l'habitat et le genre de vie des deux espaces amène Djéliaba à préférer à l'intérieur assez luxueux de la maison qui l'accueille, le plein air du jardin où il fixe son hamac. Le décor est ainsi planté. Fidèle à la tradition, Boubacar accorde toutes ses faveurs à

¹⁰⁷ Dans le cadre de la technique narrative, Genette définit la perspective comme un « mode de régulation de l'information qui procède du choix d'un point de vue restrictif ou non ». Figures III. Paris: Seuil, 1972, p. 203.

l'apprentissage tandis que son épouse, acquise à la modernité, s'y oppose et trouve un allié redoutable en la personne du maître de Mabo. Les émotions qui se lisent sur le visage de ce dernier prouvent sa réceptivité rapide à l'enseignement du griot. Les images de sa position assise auprès du griot et son intérêt pour les moindres détails de l'histoire convainquent de la grande complicité des deux et de la curiosité de l'enfant. Ses performances à l'école s'en ressentent négativement à la grande désolation de sa mère qui entre en conflit ouvert avec son mari à propos de l'éducation de leur enfant.

C'est dans ce contexte et cette ambiance de drame familial que se déroule parallèlement l'histoire de Soundjata narrée par Djéliba à Mabo, seul destinataire. Hors de la concession familiale, premier cadre d'énonciation, le jeune garçon relaie Djéliba et devient à son tour une instance narrative. Il agrandit le cercle des destinataires en racontant l'histoire de Soundjata à deux de ses camarades de classe: le cadre de l'énonciation est ici un gros arbre dans lequel s'installent les enfants et au pied duquel ils abandonnent leurs cartables, comme nous le montre un plan cadre en contre-plongée.

Notons que c'est en voix-off que la narration est généralement conduite, qu'elle soit de Mabo ou de Djéliba, pendant que les images des événements racontés et les dialogues sont représentés à l'écran. Aussi avons-nous une grande partie du film faite de séquences se déroulant dans des circonstances singulières, parce que hors du commun: ainsi en est-il de la chasse et de l'abattage du buffle maléfique, totem de la mère de Sogolon la laide et bossue, du mariage de Sogolon avec Maghan Kon Fatta Konaté, le roi des Mande, de la lutte épique et mystique des mois durant entre les deux époux en vue de la consommation du mariage, de la durée exceptionnelle – dix-huit mois – de la grossesse de Sogolon, de la naissance de l'enfant handicapé moteur, Djata – tel est le nom de

Soundjata à sa naissance – qui ne peut marcher avant d’avoir atteint l’âge de l’adolescence.

Du narrateur Djéliba, nous apprenons que Djata qui a été annoncé par un oracle – relayée par un chasseur mystérieux qui fait office de narrateur et dont les images figurent à l’écran, nous y reviendrons – comme l’héritier du trône, fait de la peine à son père et à sa mère en même temps qu’il suscite la méfiance, la jalousie et les intrigues de la première femme du roi, Sassouma Bereté dont le fils Dankaran Touman doit selon la tradition succéder à Kon Fatta Konaté. Sur son lit de mort, le roi entouré des membres de sa cour se soumet malgré lui à la prophétie en désignant pour lui succéder Djata toujours handicapé, et en nommant le griot de ce dernier. La haine et le mépris de Sassouma s’exacerbent. La scène décisive qui déclenche l’action chez Djata est celle des feuilles du baobab qui servent d’épices aux femmes. Sogolon en demande à Sassouma qui l’humilie en les lui balançant au visage et en se moquant de son enfant qui devrait les cueillir pour elle. Cette scène en plan d’ensemble est suivie par une autre en plan moyen où les larmes de Sogolon émeuvent Djata. Dès cet instant, ce dernier passe une série d’épreuves de barre de fer et de canne en bois pour se mettre enfin debout à la grande joie de tout le peuple. Djata est désormais un bel athlète musclé et bien en jambes ; il déracine de ses mains nues le baobab pour laver l’affront de Sassouma et faire la gloire de sa mère. La dernière scène est celle des intrigues de palais qui aboutissent à l’exil de Djata et de sa famille.

Remarquons que le film comporte ainsi deux histoires menées de front. La linéarité des deux n’est entachée d’aucune irrégularité. Dans la narration de l’histoire de Soundjata, de nombreux intermèdes sont ménagés en autant de pauses qui permettent aux

sujets/instances narratifs Djéliba et Mabo, ou à celui-ci et ses deux camarades, de pourvoir des détails à certains aspects du récit, ou d'évaluer la séquence racontée. La pluralité des voix dans le film est réelle, mais beaucoup moins marquée que dans Lumumba et Frantz Fanon. Ces deux films nous mettent en présence d'un entrelacs de discours, et partant d'une multitude de voix qui se chevauchent plus ou moins, s'enchaînent et se superposent à la fois; et « cette épaisseur », comme dirait Jacques Fontanille, impose une représentation non linéaire et continue de chaque film. « On est ainsi conduit à examiner, pour rendre compte de la co-présence de plusieurs couches figuratives, une stratification du discours, voire une polyphonie, dont chaque voix prendrait en charge une des strates figuratives du discours » (92).

Le récit dans Lumumba bouleverse complètement les règles de la chronologie. La succession événementielle n'est pas du tout respectée. À cela, il faut ajouter la variété des registres des images qui, en enrichissant la thématique, rend complexe tout effort de synthèse du film. Trois groupes d'images peuvent cependant être isolés: les images de l'Europe, celles du Congo et de la tranche de vie de Patrice Lumumba retenue par le cinéaste, et celles de la vie de ce dernier lui-même. L'ensemble du film est un entremêlement, un cocktail d'images supportant pour ainsi dire trois histoires pour plusieurs narrateurs.

La première, c'est l'Europe présentée dans ses dimensions physique et humaine. Le commentaire des images est soutenu en voix-off par le narrateur principal. Le film s'ouvre sur le plan séquence d'un espace résidentiel urbain étrangement calme, reconnaissable par le style architectural typiquement occidental. Il n'y a aucune âme dans les rues. Le bloc de maisons cadré baigne sous une fine pluie et une lumière blafarde qui

tombe de quelques réverbères, signalant un moment de la nuit. Aucun, signe, aucun commentaire du narrateur ne permet d'identifier l'espace. C'est tout simplement l'Europe, telle qu'on la reconnaîtra par la suite dans les images de ses forêts de conifères sous la neige et le froid, dans la circulation sur ses autoroutes, dans les mouvements des populations à dominance blanche dans les rues et ses aéroports , etc. L'Europe c'est aussi le gros plan d'un portrait de Léopold II, roi des Belges, un tableau représentant les délégués occidentaux à la Conférence de Berlin en 1884 sur le partage de l'Afrique et au cours de laquelle le Congo est attribué à la Belgique. La permanence des images de l'Europe dans le film souligne l'omniprésence de l'ancien maître comme signe de son ancien droit de propriété sur le Congo.

Le plan-séquence initial que nous avons décrit ci-dessus est suivi par un plan d'ensemble qui inaugure la seconde histoire, celle de Patrice Lumumba. On le voit très enthousiaste dans ce plan au milieu d'une foule exultant des suites d'une victoire électorale. C'est une image d'archives, comme d'ailleurs toutes celles qui le montrent dans le reste du film. C'est la seule image où il est gai. Son histoire est une chaîne de tristesse et de malheurs, un puzzle qui est reconstitué morceau par morceau par la voix-off du narrateur, la voix de Lumumba lui-même et celles des témoins de son histoire à des titres divers. Ceux-ci constituent avec l'espace européen et son peuple les seules images tournées du film. Soutiennent ces voix, des images d'archives des négociations à Bruxelles pour l'indépendance, de la cérémonie d'indépendance, des troubles dans les rues de Léopoldville au lendemain de cet évènement, des responsables des Nations Unies. Plus frappantes sont les gros plans, les plans bustes ou moyens et les plans d'ensemble de Patrice Lumumba soit triste, soit en résidence surveillée, soit arrêté, ficelé comme un

animal, malmené et torturé devant sa femme et son enfant, isolé et emprisonné. Reviennent aussi fréquemment les images de ses bourreaux dont celles de Tshombé dans la province du Katanga, et surtout celles de Mobutu, chef de l'armée et proche collaborateur de Lumumba, celles des soldats blancs. La presse et d'autres mentions écrites, le son de la presse parlée à travers les commentaires des journalistes occidentaux figurent également en bonne place parmi les éléments de la matière de l'expression du film.

La troisième histoire est celle du cinéaste lui-même et de sa famille, tantôt sous forme de ses photographies, de celles de sa mère et de son père, tantôt sous forme d'images de ses jeux avec les enfants de sa classe d'âge tournées avec une caméra familiale. Par son commentaire, l'on apprend les circonstances et les raisons de l'immigration de sa famille d'Haïti au Congo, son âge à son arrivée, leur lieu de résidence, les activités de chacun de ses parents, les différences des classes sociales et des races et les avantages qu'il en tire en usant de ses astuces d'enfant. Il y a bien un rapport entre cette histoire de famille et celle de Lumumba. Leur séjour au Congo coïncident avec la période des premiers moments du Congo indépendant, ils sont par conséquent, des témoins privilégiés de la tragédie ou de la passion de Lumumba, si l'on s'en tient au rapprochement auquel procède le cinéaste entre Lumumba et Christ. Le procédé qui consiste en la narrativisation des événements par ceux qui les ont vécus sert bien les prétentions du documentaire à l'objectivité. Dans le film, cette expression est rendue par l'expression récurrente « ma mère raconte », voix silencieuse relayée par la voix du narrateur, mais qui cependant, multiplie davantage l'instance énonciatrice. A cet égard, Lumumba présente, à peu de choses près, la même structure que Frantz Fanon.

En raison de l'importance particulière accordée dans le film à l'expression ou aux rapports entre les yeux et des objets, des individus ou des situations, on peut considérer l'ensemble du film comme un univers de regard fragmenté et supporté par trois instances: Frantz Fanon, les témoins de sa vie et les critiques culturels, le cinéaste. Dans Lumumba, les trois histoires que nous avons isolées constituent des îlots narratifs plus ou moins autonomes et il nous appartient de trouver les liens qui assurent leur unité. Par contre, les différents regards dans Frantz Fanon sont interdépendants et ont pour dénominateur commun la vie et l'œuvre de Frantz Fanon.

Le regard de Fanon porte sur les événements de son époque, de son enfance à la Martinique à l'âge adulte en Algérie en passant par son adolescence en France. Les images sur ces différents points sont assez explicites. La voix-off du narrateur principal, prêtée à Fanon par l'emploi de « je », situe l'année et le lieu de naissance du personnage. Celui-ci, que l'on voit jeune enfant d'environ dix ans assis à une table sur laquelle se trouve un gramophone, est assez épanoui en écoutant la musique créole que diffuse l'appareil. Il est tout triste quand sa mère vient réduire le volume ou couper tout simplement le son. On peut lire dans cette séquence l'attachement précoce de l'enfant aux valeurs culturelles de sa race. Quand éclate la deuxième guerre mondiale, Fanon est à l'âge de l'adolescence. Les images du Général De Gaulle à la Martinique, des champs de bataille en mer et sur terre font allusion à la violence de la déflagration. L'évocation de ces images d'autres films ne font pas partie de l'intrigue. Elle signale cependant la plurivalence de Frantz Fanon comme celle de Lumumba d'ailleurs, et qui consiste, selon Todorov, en la propriété qu'a un texte d'évoquer dans son aspect syntaxique d'autres textes qui contribuent à sa caractérisation stylistique (386). Fanon s'engage dans les

forces françaises et son expérience de la guerre en Europe façonne le regard qu'il porte non seulement sur le conflit, mais surtout sur les rapports déséquilibrés entre les races, ou sur la question de couleur et la colonisation. Cette attitude est traduite en images par la technique de la surimpression qui cadre par exemple un très gros plan du visage de Fanon et met en exergue ses yeux, tandis que défilent les images de la guerre. Sa réflexion et ses choix en sont désormais influencés. Ainsi, la blouse blanche que porte Fanon signale le médecin autour des malades souffrant des troubles mentaux. Il s'agit de la période où Fanon psychiatre, choisit de travailler en Algérie. Ici, il s'engage aux côtés des combattants du FLN – Front de Libération Nationale – contre les forces d'occupation françaises. Le médecin Fanon parle peu, tandis que quelques scènes en plans moyens ou en gros plans soulignent d'un côté l'intensité de son regard inquisiteur, et de l'autre, la frayeur dans le regard des malades dont certains sont enchaînés. Ce sont ces moments de croissance, de formation, d'engagement, de choix d'écriture et de luttes de Fanon qui constituent la matière du regard de la seconde catégorie des narrateurs que nous avons retenus.

Le regard des critiques culturels et celui de ceux qui ont connu Fanon est une évaluation de son oeuvre et de sa vie. Au nombre des témoins de cette dernière, se comptent ses amis, d'enfance, son frère, sa belle-sœur, ses collaborateurs psychanalystes ou psychiatres, les observateurs de ses luttes pour la cause algérienne, son fils etc. Des images choisies par le cinéaste soutiennent leurs propres images et leurs voix. Chacun à son niveau est un foyer narratif, La synthèse de leurs contributions présente de la vie de Frantz Fanon un parcours de lutte et de tragédie. Nous y reviendrons.

En ce qui concerne les critiques, deux, dont Stuart Hall et Françoise Verges sont sollicités et leurs images, essentiellement cadrées en plans buste, reviennent tout au long du film. On peut dire qu'ils sont des narrateurs privilégiés. Leurs commentaires portent sur le regard de Fanon à la lumière de son oeuvre Peau noire, masques blancs, à laquelle quelques plans sont consacrés. Le texte est censé inspirer le film dont le titre traduit en anglais est celui le sien. Mais les deux critiques vont puiser dans d'autres écrits de Fanon pour étayer leur argumentation. Les emprunts vont plus loin: les images d'autres films¹⁰⁸, insérées par le cinéaste, servent d'illustrations aux analyses des critiques qui abordent dans la mêlée les questions du racisme et de la dialectique entre les colonisés et le colonisateur, l'importance culturelle du voile de la femme algérienne et son rôle dans la lutte de libération nationale, les traumatismes psychologiques causes par la situation coloniale, la violence et la révolution dans le processus de la décolonisation, l'érotisme. Ce dernier aspect domine dans les images que nous affectons au regard du cinéaste.

Certains segments du film traitent du regard comme le désir de posséder sexuellement la personne observée. Nous retrouvons certes cet argument dans le texte Peau noire masques blancs de Fanon¹⁰⁹. On peut cependant bien avancer que Isaac Julien prend prétexte de ce développement pour introduire dans le film des images qui expriment ses positions ou son regard à lui sur les questions de l'homosexualité. Ainsi s'expliquerait par exemple cette scène ou dans un plan de demi-ensemble, Fanon regarde deux hommes, un noir et un blanc en train d'échanger un long baiser. Ils interrompent à un moment leur jeu, jettent un regard de mépris à Fanon et reprennent leur manège. Cette

¹⁰⁸ C'est le cas de nombreuses séquences empruntées d'une part aux films des actualités de l'époque de la vie de Fanon, et d'autre part à la Bataille d'Alger (1965) du réalisateur italien Gillo Pontecorvo.

¹⁰⁹ On peut consulter les chapitres 2 & 3, Peau noire, masques blancs. Paris : Seuil, 1952, pp. 33-66.

scène porte les marques de l'homosexualité¹¹⁰ du cinéaste sans que celle-ci influe sur la tonalité tragique du film.

Au regard de ce qui précède, on constate que la situation d'énonciation favorise la polyphonie narrative dans les trois films; à son tour, cette polyphonie développe autour des personnages centraux une humeur tragique dont il nous faut démonter les mécanismes d'expression dans les films.

II- POLYPHONIE NARRATIVE ET EXPRESSION DU TRAGIQUE

La notion du point de vue justifie l'importance que nous accordons à la polyphonie comme principe explicatif de l'expression du tragique. En effet, s'il est évident qu'au plan de la signification globale c'est l'ensemble d'un discours qu'il faut considérer, il n'en reste pas moins qu'elle est concrètement réalisée grâce à la somme ou à la combinaison des significations de chacun des segments discursifs. En admettant par conséquent que le point de vue contrôle l'orientation du discours, nous partageons l'affirmation de Fontanille selon laquelle « un état de choses qui n'est pas raconté ou décrit sous un certain point de vue - fut-il omniscient – est un état de choses insignifiant » (92). Ici intervient la notion de la « science » du narrateur. Elle renvoie selon Todorov à l'angle de vision du narrateur, au degré de profondeur ou de sa pénétration de l'univers raconté¹¹¹. Dans ce sens, Fontanille peut poursuivre:

La mise en oeuvre des points de vue dans un discours est déterminante pour la signification globale du discours, et elle devient de ce fait même une représentation de l'activité sémiotique elle-même; saisir quelque chose sous un certain point de vue, c'est déjà lui accorder une certaine

¹¹⁰ Interrogé sur ses sentiments de réalisateur noir homosexuel, Isaac Julien affirme sans détour qu'il s'exprime dans ses œuvres à partir de cette position. En clair, il ne parle pas seulement de l'homosexualité ; celle-ci envahit son point de vue dans ses œuvres.
http://www.blackculturalstudies.org/julien/julien_index.html

¹¹¹ Tzvetan Todorov. « Vision dans la fiction ». Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972, pp411-416.

signification; mais mettre en oeuvre explicitement un point de vue dans un texte, grâce aux actes perceptifs et cognitifs qui le caractérisent, c'est plus que cela: c'est en somme mettre en scène l'invention de la signification et son origine perceptive et émotive, et, par conséquent, ancrer le sens dans le sensible.¹¹²

A partir de leurs positions, les narrateurs dont nous avons souligné quelques segments narratifs effectuent le choix des unités – dans les films, des images qui sont, comme nous le savons déjà des signes – pour construire leurs discours. Leurs positions déterminent le réglage de leurs points de vue et partant, la portée tragique du discours de chacun. Nous essayerons de le démontrer en exploitant quelques ressorts de la vision et du montage.

Signalons toutefois la différence qui existe entre l'énonciation verbale et l'énonciation visuelle : dans la première, le locuteur actualise en discours la langue qui a ses codes en texte, et ce, au moyen des mots dont on dispose d'un réservoir ou lexique. Dans la deuxième, le cinéaste actualise le cinéma qui est également un langage avec ses codes spécifiques en film, c'est à dire en images mouvantes dont aucun lexique n'existe nulle part, chaque image étant une création du cinéaste pour servir dans un film précis et rien que dans ce film. Gardies par exemple parle de l'actualisation de l'espace en lieu, Gilles Deleuze de l'actualisation de l'espace-temps en pointes et en régions. On ne peut par conséquent pas procéder de la même manière pour repérer les marques de l'énonciation dans les deux types de textes. Comment déterminer par exemple les déictiques de la personne, du temps ou de l'espace dans un film muet? Heureusement, le film a la possibilité d'intégrer dans sa matière de l'expression les mentions écrites et le son phonique. Il reste donc entendu que dans l'étude du point de vue, nous exploiterons largement les rapports entre ces éléments et les images. Dans bien de séquences de Frantz

¹¹² Jacques Fontanille. Sémiotique et littérature. Essais de méthode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 43.

Fanon et de Lumumba par exemple, on se rendra compte que la parole est aussi profonde que les images.

Selon le principe de l'immanence, nous nous abstiendrons de considérer à ce niveau le plan de l'énonciation des cinéastes. Nous posons d'emblée que ces derniers figurent les grands imagiers, comme dirait Christian Metz, les narrateurs intrinsèques, ceux qui ont construit à l'aide des images des mondes ou des univers fictionnels que sont leurs films. Tout compte fait, nous reconnaissons implicitement que les cinéastes restent maîtres de la narration. Ne sont-ils pas des auteurs, des metteurs en scène qui font mouvoir toutes choses et règlent l'entrée des narrateurs dans le cas précis de nos trois films ou lesdits narrateurs sont explicitement représentés? En réalité, et Benveniste l'a souligné, les cinéastes racontent l'acte d'énonciation des autres narrateurs que nous prendrons soin de ne pas confondre avec les personnages du film; l'inverse est impossible. Ce sont les cinéastes qui, agissant en méga-narrateurs, font s'énoncer les narrateurs que nous avons isolés. C'est sur l'analyse des rapports entre ces derniers et leur énoncé dans les films que porte notre attention. Les trois films se prêtent dans tous les cas à cette approche.

Dans Keita par exemple, seuls les segments de l'histoire de Soundjata racontée par Djeliba et Mabo méritent plus d'attention; l'histoire au premier degré offre plutôt des éléments de caractérisation du contexte de l'énonciation des deux narrateurs, sans que les traces du tragique y soient perceptibles. Nous considérons Djeliba et Mabo comme la source des points de vue que nous examinons, tandis que les différents éléments qui entrent dans la composition de leurs récits en sont la cible. Ainsi, l'orientation des points de vue se définit désormais entre deux pôles – la source et la cible – que Fontanille

baptise « les actants positionnels » (45) en empruntant à la terminologie de Greimas¹¹³.

La modalisation ou le réglage du rapport entre la source et la cible assure l'optimisation dudit rapport ou du point de vue; elle fonde aussi sa nature subjective, autre trait de cette modalisation développée par exemple par Emile Benveniste ou répercutée par Catherine Kerbrat-Orecchioni¹¹⁴.

Ainsi, dans une attitude essentiellement subjective, Djéliba se pose comme « ego » ou le sujet transcendant par rapport à Mabo qu'il constitue en « tu ». Mabo occupe également la même position quand vient son tour d'assurer la condition de l'« ego » face à ses camarades qui deviennent « vous ».

En considérant la typologie des situations narratives de Genette qui prend en compte les données du mode – déjà défini antérieurement – et de la voix – le narrateur –, nous dirons que le récit de Djéliba est non-focalisé ou qu'il est à focalisation zéro¹¹⁵. Il ne connaît pas de restriction. Djéliba est un personnage du film, sans être un personnage, et encore moins un témoin de l'histoire qu'il raconte. C'est la grande différence entre lui et

¹¹³ Fontanille s'inspire dans ses analyses des écrits de Greimas dont De l'imperfection. Perigueux: Fanlac, 1987.

¹¹⁴ Chez Benveniste, voir le chapitre XXI « De la subjectivité dans le langage »: « La subjectivité, écrit Benveniste, est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience... Est « ego » [je] qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne ». Problèmes de linguistique générale 1. Paris: Gallimard, 1966, pp. 259-266. Quant à Catherine Kerbrat-Orecchioni, on peut consulter le chapitre I de L'énonciation. De la subjectivité dans le langage. Paris: Armand Colin, 1980, pp. 1-2.

¹¹⁵ Outre le narrateur, entrent les critères de la classification des situations narratives de Genette les considérations modales concernant le point de vue ou la vision ou l'aspect, notions qui expriment la même réalité selon les théoriciens considérés. Il distingue ainsi une typologie à trois termes:

- Le récit non-focalisé ou à focalisation zéro: Narrateur > Personnage; c'est le récit à narrateur omniscient ou « à vision par derrière ». Le narrateur en sait plus que le personnage ou en dit plus que n'en sait aucun des personnages.

- Le récit à focalisation interne: Narrateur = Personnage; le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage. C'est le récit à champ restreint ou la « vision avec ».

- Le récit à focalisation externe: Narrateur < Personnage; le narrateur en dit moins que ne sait le personnage. Cf. Figures III, Paris: Seuil, 1972. 203-210.

le chasseur mystérieux qui avait consulté les cauris pour prophétiser la naissance et le destin royale de Soundjata.

Lui, il est intradiégétique. Il apparaît trois fois dans le récit à des moments charnières : la deuxième fois, il indique à Sogolon le type de branche de bois sur laquelle s'appuiera Djata le handicapé pour se mettre debout. A ce niveau, alors que la barre de fer massive, lourde et solide livrée par le forgeron s'est rompue en deux sous l'effort de Djata, plongeant tout le monde dans le désespoir, le chasseur mystérieux est le deus ex-machina de l'intrigue. Il réapparaît à la fin du film autour du baobab où se trouve Mabo seul, après le départ du griot. Le jeune garçon est surpris en le reconnaissant comme personnage du récit. Il le lui exprime et le chasseur profite d'un moment d'inattention de l'enfant pour disparaître mystérieusement. A son statut de narrateur épisodique omniscient intradiégétique, ses apparitions/disparitions ajoutent un cachet de merveilleux.

Djéliba, pour sa part, a un statut de narrateur extradiégétique et omniscient, ce qui lui permet d'abolir toutes les distances entre lui et l'univers qu'il raconte. Il surplombe le récit, nomme les lieux, les personnes bref, donne tous les repères nécessaires à la compréhension. Comme au théâtre, son image disparaît chaque fois qu'il engage un segment de l'histoire. Sa voix également disparaît et son récit devient scénique. Il fonctionne comme si son rôle consistait tout simplement à amorcer ou à déclencher la fiction, car très rapidement, il cède la place aux images et aux dialogues dans le cadre de l'écran. Le spectateur a l'impression que le récit n'est plus au second degré, car il suit l'histoire comme s'il n'existait plus de médiateur, comme si elle n'était plus relayée par Djéliba. Nous ne le revoyons que chaque fois qu'une situation en dehors de la diégèse

interrompt cette dernière: soit c'est le moment d'aller à l'école pour Mabo, son destinataire privilégié, soit celui-ci demande des éclaircissements sur un point complexe du récit. Ainsi se structure le fonctionnement de la narration dont Djéliba est l'instance première. Sa relation avec son énoncé détermine comment s'organise le montage des plans des événements racontés pour exprimer la juxtaposition des transformations qui aboutissent au tragique

Montage continu et point de vue dans Keita: la stratégie cumulative.

Nous n'insisterons plus sur certains aspects de la mise en scène déjà évoqués dans la première section de ce chapitre. Quant au montage, si on se réfère au tableau de la grande syntagmatique de la bande-images¹¹⁶ de Christian Metz, on constate que Keita correspond au syntagme chronologique dans lequel les rapports temporels entre les faits présentés par les images sont de consécution. Il s'agit plus précisément du montage narratif linéaire: une consécution unique relie la totalité des actes vus à l'image (130) et dont les plans s'enchaînent et nous entraînent de manière progressive et sans fausse note vers le dénouement ou la fin du film, et ce, malgré la discontinuité de la consécution en raison des pauses que nous avons déjà signalées. Trois grandes séquences peuvent être dégagées qui rendent compte de toute l'histoire de Soundjata: nous intitulons la première *Mort du buffle-totem et mariage de Sogolon*, la deuxième, *Naissance et enfance handicapé du prince-héritier*, la troisième, *Fautes du prince et exil*. Ces séquences peuvent être décomposées à leur tour en plusieurs scènes chacune, avec autant de sous-titres. Mais pour faciliter l'analyse, nous maintenons les grandes séquences. Le montage chronologique assure la logique de la continuité narrative qui influence à son tour la

¹¹⁶ Essais sur la signification au cinéma. Tome 1. Paris : Klincksieck, 1968, p.146.

continuité thématique, Ainsi, on verra que la mort, le handicap, et l'exil s'enchaînent en une triade qui traduit le malheur.

Avant de poursuivre, relevons que malgré la spécificité de l'énonciation visuelle, l'effacement du narrateur omniscient à l'écran n'empêche pas qu'il demeure la source de ce qui est raconté ou vu en images. S'il est le délégué du narrateur fondamental, il s'instaure aussi entre lui et les personnages qui agissent dans le cadre de l'écran une solidarité ou une complémentarité que nous ne manquerons pas de signaler au cours de l'analyse, le cas échéant.

Le choix de Sogolon, la future mère de Soundjata, résulte des circonstances de frayeur et de terreur. La séquence inaugurale du récit montre un vieux chasseur/oracle qui arrive à la cour de Maghan Kon Fatta Konaté, roi de Mande, consulte les cauris, plonge la cour et le roi dans le trouble en prophétisant la succession de ce dernier par un fils en dehors de l'ordre coutumier, et disparaît. Nous apprenons alors par les paroles du narrateur qu'un buffle-totem massacre tous les chasseurs qui essaient de l'approcher pour l'abattre. Aucune image du buffle n'est montrée. Les images de deux jeunes gens qui prennent le buffle en chasse couvrent cependant quelques scènes. Une femme dans la maturité de l'âge rencontrée dans une marée leur avoue être le buffle/assassin. La frayeur des jeunes chasseurs est tempérée par la femme qui leur confie le secret de la tuer, ainsi que son testament en ce qui concerne sa fille Sogolon.

Les scènes qui suivent sont celles d'une course-poursuite entre le buffle dont on entend que les meuglements effroyables et les images des chasseurs affolés. Un enchaînement rapide de plans faits d'actions et de changement d'espaces marqués par des coupes franches aboutit à la mise à mort du buffle qui se matérialise pour la première fois

en image sous forme de la femme mature avec des cornes. Une fête est organisée dans le royaume en l'honneur des jeunes chasseurs. Invités à choisir leur récompense parmi les plus belles filles du royaume réunies, ils préfèrent à la surprise générale une assise à l'écart, vêtue et voilée de pagne blanc. Fidèles à la volonté de la femme-buffle, les chasseurs qui sont du royaume de Maghan Kon Fatta Konaté s'éloignent du territoire avec Sogolon l'infirmes, la bossue, la laide.

Notons que tous ces détails sont supportés par des images. Le narrateur pouvait les communiquer à Mabo soit dans un commentaire sans images des événements, soit en procédant à de nombreuses ellipses. Pourquoi procède-t-il autrement en veillant à la succession des faits et marquant ainsi la temporalité?

Pour des raisons de point de vue, dirons-nous, car son récit est non-focalisé. A preuve, Les plans d'ensemble dominant dans cette première séquence. Les moindres actions et gestes, les couleurs, les dialogues, les cheminements à travers des espaces traduisent une vaste connaissance de la cible par la source, d'où l'omniscience de cette dernière. Il y a un enjeu qui concerne la signification dans la construction de ce point de vue: nous croyons y lire l'intentionnalité de la source d'affirmer au moins deux choses: son statut de griot¹¹⁷ n'est qu'un signe, un emblème sans signification tant que son contenu n'est pas manifeste. La somme des détails ci-dessus le singularise alors comme historien. A ce titre, il se doit de gagner la confiance de Mabo par la validité de son dire. A ce prix là seulement, il peut transformer le jeune garçon. Parce qu'il fréquente les cours des rois ou parce qu'il a reçu sa parole de ses prédécesseurs griots qui ont fréquenté lesdits cours, le griot est aussi historiographe-généalogiste. Il a une vaste connaissance

¹¹⁷ Consulter l'article « Griot » de Pierre Alexandre dans l'ouvrage de Georges Balandier et Jacques Maquet. Dictionnaire des civilisations africaines. Paris: Fernand Hazan, 1968, pp. 193-194.

des familles et des dynasties royales dont il raconte l'histoire en spécialiste. Djéliba profite de son histoire pour encenser l'influence politique du griot: celui de Maghan Fatta Konaté est son conseiller principal. C'est lui qui souffle au roi l'astuce pour venir à bout de Sogolon, c'est une querelle autour du griot qui provoque la condamnation à l'exil de Soundjata. La richesse de son point de vue renforce le contrat avec son destinataire. Ceci est vérifié par les attitudes de Mabo qui peut relayer l'histoire de Djéliba auprès de ses camarades. Et quand on lui demande des détails sur certains segments, il peut confesser que Djéliba n'en a encore rien dit. Autant dire que la vision de la source principale est inversement proportionnelle à la vision de la source secondaire encore en situation d'apprentissage.

Comme professionnel de la parole, le griot est surtout un artiste. Son point de vue est bâti sur une figure qui supporte tout son récit. L'histoire des rois n'est pas conçue comme une histoire ordinaire et ne saurait l'être: le rapport du roi au sacré et ses fonctions d'intercesseur auprès des ancêtres et des divinités font de lui un être d'essence extraordinaire, et de son pouvoir une émanation d'ordre mystique. La source use par conséquent de l'hyperbole en mêlant le réel et le merveilleux pour souligner les circonstances magiques et spirituelles qui entourent les origines d'un individu promis à un destin exceptionnel. Son entreprise relève de l'hagiographie. Mais, elle se solde par un échec au moment où s'arrête l'histoire. Le résultat est d'autant plus tragique qu'il est non seulement contraire aux attentes de Mabo, mais aussi à celles des spectateurs selon l'orientation donnée dès le départ par Djéliba à son dire. La deuxième et la troisième séquences en rendent témoignage. Elles sont aussi riches en images détaillées que la

première séquence. Mais nous allons insister davantage sur les aspects de la cible que la source enveloppe de merveilleux.

Aucun des deux jeunes chasseurs n'a réussi sur le chemin de retour dans leur royaume au Mande à partager la couche de Sogolon qui s'est transformée tour à tour en buffle ou en porc-épic furieux à chacune de leur tentative. Et la source – Djéliiba – de préciser au destinataire qu'il devait en être ainsi pour que la prophétie qui destinait Sogolon au roi se réalise. Elle va donc épouser le souverain. Mais, malgré les pouvoirs aussi étendus de ce dernier, elle lui résiste victorieusement dans toutes ses tentatives d'accomplir son devoir de procréation. Djéliiba en profite pour élaborer une scène qui traduit le poids du griot dans les affaires du royaume; en sa qualité de conseiller/confident du roi, le griot transcende la sphère uniquement politique. Il souffle au roi un subterfuge qui lui permet de vaincre Sogolon et de consommer le mariage après plusieurs mois de lutte mystique.

Une grossesse s'en suit et au terme de dix-huit mois de gestation, l'enfant qui naît déjà porteur de dents et après avoir annoncé son arrivée depuis le sein de sa mère suscite des réactions diverses. Ces détails sont livrés par le son phonique quand l'interruption de l'histoire nous ramène aux images et aux commentaires de la source et de son destinataire. Les images en plans d'ensemble qui annoncent la naissance du prince-héritier Djata montrent en contre-plongée un batteur de tamtam au sommet d'un pic, et un sonneur de cor au sommet d'un autre. Le peuple est ainsi informé de l'événement royal. Du côté de la première épouse du roi, se conforte le front de l'opposition ouverte depuis sa prise de connaissance de la prophétie qui menace le devenir politique de son fils. Elle s'installe dans une attitude de mépris et de commentaires peu élogieux avec sa confidente

au sujet du prince et de sa mère. Le sort qui déjà avait privé cette dernière des atouts de la beauté frappe à nouveau son fils. Handicapé des membres inférieurs, il ne peut se déplacer qu'en rampant. Les enfants de sa classe d'âge le repoussent de leurs jeux en le couvrant de quolibets du genre « le prince –serpent », et en le molestant au bâton.

Quelques plans et images sont disposés de manière à exprimer une marginalisation expressive de Djata. Son isolement, sa solitude que l'on observe dans un plan d'ensemble où il est assis dans la poussière, sans atours princiers, contraste avec les attitudes des autres enfants évoluant en bande. La tristesse de Sogolon, celle du roi et sa douleur morale sur son lit de mort tranche avec l'exultation de la première femme, Sassouma Bereté. Elle le manifeste dans un plan-séquence où, en passant son chemin avec sa suite, elle s'arrange à s'arrêter et à cracher son mépris au niveau de Djata et de son griot assis à même le sol. Rien dans ces conditions d'accablement de Sogolon et de son fils n'augure d'une issue heureuse pour le prince. La prophétie avait été avare en détails sur ces moments de malheur.

Pourtant, la confiance du roi en les termes du message prophétique – il désigne, on l'a vu, Djata pour lui succéder –, celle du peuple en le testament du roi et celle du griot en les possibilités potentielles du prince constituent les ressorts dramatiques de la deuxième séquence. Tout le peuple, à l'exception de Sassouma Bereté dont le fils règne, s'installe dans la patience.

La troisième et dernière séquence s'ouvre sur la scène des feuilles du baobab que nous avons antérieurement décrite. Penchons-nous plutôt sur les conséquences de l'ultime mépris de Sassouma vis à vis de Sogolon. Du point de vue de la source – Djéliha, cette scène est ménagée pour déclencher le processus transformationnel de Djata et épaissir le

mystère autour de cette figure : à preuve, la résistance d'un frêle bâton en bois sur lequel s'appuie Djata pour se mettre debout, après avoir échoué dans la même expérience avec une canne en fer massif qui se plie et se rompt en morceaux. Mais sa victoire sur son handicap est un sursaut d'orgueil de courte durée. En arrachant le baobab pour laver l'affront faite par Sassouma à sa mère, Djata commet une faute qui raidit davantage Sassouma dans sa haine et ses manœuvres pour l'éloigner du pouvoir.

Dans ce conflit où tous les coups sont désormais possibles, la situation créée avec l'affectation du griot de Djata loin du royaume pour l'affaiblir pousse ce dernier à commettre une seconde faute: il se présente au roi qu'il menace de mort en exigeant le retour de son griot. Bonne manipulatrice en coulisses, la reine-mère en profite pour faire expulser toute la famille de Soundjata. La dernière scène du film est celle du petit groupe sur le chemin de l'exil, le baluchon de Sogolon sur la tête, non sans que Djata ait marqué un arrêt devant le roi et sa cour réunis pour leur signifier son retour prochain sur un ton de défi. Ce dernier geste n'a d'effet, ni sur la victoire de Sassouma et de Dankaran son fils, ni sur la tragédie de l'exil de Djata pour qui tout semble fini. Il est frustré du pouvoir qui lui revient de droit au regard des dispositions testamentaires de feu son père. L'amertume et la surprise de Mabo se traduisent par la question qu'il pose à Djéliba quant à la suite du récit. Le seul espoir vient de la réponse du griot qui affirme que le récit ne fait que commencer. Nonobstant cette fin triste, le spectateur doit nécessairement faire appel à ses connaissances sur l'histoire du Mali pour interpréter la structure ouverte du texte en supputant le retour glorieux de Djata.

Comme on peut le constater, le montage narratif procède par une juxtaposition de plans et de séquences qui explique la structure linéaire du récit et impose la même

démarche à l'analyste, malgré les pauses et les intrusions du récit au premier degré. L'occupation de tout l'écran par les moindres détails de l'histoire, l'amalgame des images, des sons et des bruits de toutes sortes, les figures, les commentaires et les jugements du griot témoignent de la richesse de son point de vue. Bien qu'il soit dans le film sans être dans la diégèse, il se confond avec l'œil de la camera, pour ne pas dire avec la vision du cinéaste. Nous n'avons pas insisté sur la vision de Mabo, tout simplement parce que le garçon n'a aucune autonomie en tant que narrateur. Il est plutôt le prolongement de la vision de Djéliaba qui a la pleine maîtrise de tous les éléments de l'histoire de Soundjata, ce qui est loin d'être le cas dans Frantz Fanon et Lumumba, chaque texte comportant une multitude de narrateurs avec des points de vue restreints et un montage conséquent commun aux deux films.

Montage discontinu et points de vue dans Frantz Fanon et Lumumba: la stratégie électorale.

Le moins que l'on puisse dire de ces deux films c'est qu'ils adoptent le même style de montage, complètement différent de celui qui, comme dans Keita, procède à un enchaînement logique de plans fondés sur des considérations d'ordre spatial et temporel. Si le montage continu s'adapte mieux aux films narratifs, tout autre procédé est saisi par certains critiques¹¹⁸ comme une distorsion ou une violation de cet ordre classique pour des raisons esthétiques. Est-ce à dire qu'en violant la chronologie des événements représentés, Frantz Fanon et Lumumba sont moins narratifs? Si nous n'en croyons rien, il convient toutefois de souligner que l'absence de la relation rigoureuse cause/effet comme dans le film précédent rend la progression moins intelligible. A partir du regroupement des scènes effectué dans la première section de ce chapitre, nous pouvons dégager

¹¹⁸ C'est le cas de David Bordwell et Kristin Thompson dans Film Art: An Introduction, 6th ed. New York: McGraw Hill, 2001. pp. 270-309.

quelques traits communs aux deux films avant d'entreprendre l'analyse de la vision dans ses rapports avec l'expression du tragique.

Nous avons affaire dans ces films au type de montage défini d'«a-chronologique» par le tableau de Christian Metz. Rappelons que dans le montage a-chronologique que nous avons déjà considéré dans le chapitre précédent avec Allah tantou, les rapports temporels entre les faits présentés par les différentes images ne sont pas toujours précisés par le film. Dans les deux films, nous notons l'absence d'une unité d'action. Il existe plutôt des faits disparates racontés par des voix différentes et que les cinéastes regroupent autour d'un même ordre de réalité : la biographie de Frantz Fanon ou celle de Patrice Lumumba. En ce regroupement et en lui seulement réside l'unité de chacun des deux films. C'est dire que les images sont saisies tantôt comme des plans autonomes ou des plans-séquences, tantôt comme des inserts qui remplissent des fonctions comprises entre la valeur comparative ou explicative et la valeur diégétique en passant par la fonction subjective. Plusieurs de ces inserts fonctionnent, on le verra, comme des allusions et ne reçoivent pas un traitement digne de l'ampleur syntagmatique à laquelle ils auraient pu prétendre¹¹⁹. Peuvent illustrer cette affirmation, les images des mouvements des belligérants ou des scènes de torture durant la révolution algérienne à laquelle Fanon a pris une part active, les interviews de Lumumba ou la répression dans les rues de Léopoldville au lendemain de l'indépendance, et bien d'autres inserts encore.

Le cadrage et l'angle de prise de vue ou l'échelle des plans constituent d'autres traits caractéristiques des deux films. Les gros plans et les plans buste dominant sans être exclusifs. Le second type tient du privilège que les deux films accordent aux interviews comme source essentielle des informations et des détails réunis autour des événements

¹¹⁹ Se reporter au volume I des Essais sur la signification au cinéma de Christian Metz, pp. 126-128.

racontés. Il existe aussi quelques très gros plans liés à l'importance du regard dans Frantz Fanon et à l'option de souligner l'émotivité du visage de Lumumba. Du point de vue modal et par rapport à la classification des situations narratives de Gérard Genette, les gros plans et les plans buste peuvent être saisis comme les marques du récit à focalisation interne: le narrateur est l'équivalent du personnage et la vision du premier est restreinte à celle du second. Tous les personnages interviewés occupent cette position de personnages/narrateurs devant lesquels s'effacent les grands imagiers, sauf dans le cas de Lumumba où le narrateur principal conduit le récit en voix-off, apparaît, bien que rarement dans quelques scènes d'interviews, et rappelle de manière récurrente l'influence du discours de sa mère sur son propre discours. Plusieurs segments de son intervention dans le film commencent avec cette expression: « ma mère raconte ». Ce faisant, il attribue la paternité de son dire à sa mère dont on peut voir les images dans le film, même si elle ne profère aucun son, ni aucune parole. Ce procédé amplifie la vision de la mère, témoin en partie des événements racontés, et limite celle du narrateur.

En définitive, les narrateurs dans les deux documentaires analysent et commentent plus qu'ils ne racontent. De ce fait Les textes paraissent plus descriptifs que narratifs. En ce qui concerne cependant le fonctionnement du point de vue, les actants positionnels sont suffisamment explicites, éparpillés en ce qui concerne la source – multiplicité des narrateurs délégués – dans les deux films, mais concentrés quant à la cible – Lumumba ou Fanon -.

En raison de nombreuses similarités dans leur montage, nous menons de front l'étude du réglage modal entre les pôles actantiels dans les deux textes. Nous considérons les actants positionnels en nous accrochant aux cibles Lumumba et Fanon pour

reconstituer le cheminement et saisir l'évolution qui dans les textes, aboutissent à leur accomplissement tragique. Les informations sont à classer selon les grands moments de la vie des deux personnages, à savoir la naissance et les origines, l'éducation et la formation professionnelle, la vie active et le rôle de leader, les échecs et la mort.

Dans son approche sémiotique du point de vue, Fontanille donne encore à l'actant « source », l'appellation d' « observateur », tandis que la « cible » devient « informateur » (55). Pour chaque axe de la vie retenu, les informations ne sont jamais données d'un trait; elles sont parcellaires et émanent des sources différentes, déléguées bien sur par les sources principales que sont les grands imagiers, présents dans les textes sous forme d'images ou de son phonique.

Ainsi, s'agissant de la naissance et des origines, c'est la voix-off du narrateur qui annonce à la première personne – emploi de « je » – l'année et le lieu en ce qui concerne Frantz Fanon. Pendant ce temps, sont cadrées, les images fictives d'un petit garçon de huit ans environ assis à une table et en train d'écouter tout muet de la musique. Source et cible se confondent ici, véritable illustration de la focalisation interne ou le narrateur ne dit que ce que sait le personnage. C'est aussi le cas avec Lumumba : les images d'archives le montrent cadré juste au niveau du buste dans un plan-séquence où il donne des détails sur sa naissance et ses origines. Son regard témoigne qu'il parle à un personnage situé hors-champ, probablement un journaliste. Il participe ainsi à sa propre construction dans le film.

Sur l'éducation, l'enfance et l'adolescence, Lumumba encore fournit dans la suite de la séquence ci-dessus décrite et reprise à un autre niveau de la chaîne du montage, des informations le concernant. La même confusion se poursuit entre l'observateur et

l'informateur. Ainsi apprend-t-on de lui sa relation avec la foi chrétienne, les contradictions qu'il note dans les enseignements et les attitudes des occidentaux et qui le poussent à la lutte contre l'injustice et l'oppression, à la révolution. En ce qui concerne Fanon, d'autres observateurs entrent en lice qui racontent chacun un aspect de sa vie. Leur nombre et le peu de détails que livre chacun souligne la restriction de chaque point de vue. Si 'on peut considérer les noms comme des simples étiquettes à ce niveau, on citera pêle-mêle Olivier Fanon, le fils de Frantz, Kleber Games, son ami d'enfance, Joby Fanon, son frère, Madame Félix Fanon, sa belle-sœur, France Lyne Fanon, sa nièce. Tous sont cadrés en gros plans de la tête ou en plans buste et parlent, soit des premiers moments de la deuxième guerre mondiale et de ce qu'en pense Fanon, soit de son engagement dans les rangs de l'armée française, soit de sa formation en médecine.

Nous avons jusque là évoqué des éléments du plan de l'expression. Constatons que l'amplitude des informations fournies par chaque source est assez limitée, ce qui ne manque pas non plus de réduire ou de limiter l'acuité de ce qui est perçu. Sans la somme des informations, la connaissance sur l'informateur est insuffisante. Au plan de la stratégie discursive, on dira avec Fontanille qu'a étendue et intensité faibles, la stratégie de chaque source est à ce niveau particularisante¹²⁰. Cependant, les informations communiquées permettent, au plan de la thématique, de percevoir un processus transformationnel des cibles quant à la compétence intrinsèque de ces dernières et à leur implication dans des activités à forts enjeux historiques et politiques.

Sur la vie active et le rôle de leader de Lumumba et de Frantz Fanon, les points de vue se multiplient, et partant, la quantité de détails par cible. Le narrateur principal est la

¹²⁰ Pour Fontanille, la stratégie particularisante est « quelque peu « myope », car elle se suffit du détail qu'elle est parvenue à isoler; mais, puisqu'elle n'accorde aucun prix à la maîtrise des grands ensembles, elle se satisfera de la spécificité de la partie isolée. » Sémiotique et littérature. Essais de méthode. p. 52.

première source à intervenir. Dans les premières images où il apparaît, Lumumba, mis en évidence de manière à tout surplomber, se trouve au centre d'une foule en liesse. Le commentaire du narrateur ne le dit pas, mais en s'aidant des connaissances sur le contexte historique, on imagine que ce sont des réjouissances des lendemains de son élection au poste de Premier ministre du Congo. Dans un plan d'ensemble où il figure avec le président de la république, Kasavubu, le zoom sur lui semble fait à dessein comme pour confirmer le détenteur effectif du pouvoir exécutif. A travers quelques plans-séquences, le même narrateur retrace les étapes d'avant élections, telles les images de l'arrivée et de la réception de Lumumba à Bruxelles pour les négociations ayant précédé l'indépendance. Les scènes du jour de la proclamation de cette dernière sont riches en discours et en tensions.

Après l'intervention sur un ton paternaliste du roi Baudouin qui considère l'indépendance comme un don de la Belgique, Patrice Lumumba rompt les règles du protocole et délivre un discours non prévu au programme et dans lequel il confond le roi en présentant l'indépendance comme la conclusion des luttes du peuple congolais. Apprécié du peuple, le discours de Lumumba est une gifle, un camouflet infligé à l'Occident, la faute qu'il ne fallait pas commettre et qui inaugure une ère de crise. La stratégie englobante du narrateur rassemble ici un grand nombre de détails sur les faits racontés et soutenus par des images.

Quant à Fanon, nous sommes introduits à ses activités par la stratégie élective d'un narrateur, en l'occurrence son frère Joby Fanon. Il sait bien de choses sur le parcours professionnel de la cible, mais son point de vue est électif parce que focalisé sur quelques aspects, tel ses débuts en psychiatrie dans un hôpital en France, son désir d'aller travailler

dans un pays sous domination ou colonisé. Ces informations sont complétées par des sources aux points de vue plus restreints que celui de Joby. Alice Cherki ou Jacques Azoulay sont par exemple des psychanalystes qui ont connu Fanon et qui expliquent la thérapie que pratique Fanon en poste dans un hôpital à Bilda en Algérie. Des narrateurs aussi spécialisés dans leurs domaines que les deux précédents se penchent sur les écrits de Fanon, et plus précisément sur la fonction du regard dans la dialectique de la cohabitation des blancs et des noirs au cœur de l'œuvre du Martiniquais. Il s'agit du critique Stuart Hall, des écrivains Françoise Verges et Raphaël Confiant dans une moindre mesure. Une grande partie du film est consacrée aux analyses des deux premiers cités. Celles-ci sont supportées par des images de la guerre d'Algérie et ses traumatismes ou celles des femmes voilées entre autres. Les critiques passent en revue le fondement du racisme et de la colonisation, fléaux contre lesquels Fanon a dédié ses activités intellectuelles et son engagement physique et actif dans le maquis algérien. Non seulement il quitte l'armée française, mais il démissionne de son poste de psychiatre par fidélité à son engagement. Ici, le personnage qui représente Fanon dans le film lit la lettre de démission adressée au Ministre français. Un autre narrateur, le poète Daniel Boukman, complète les points de vue déjà mentionnés en commentant les options révolutionnaires de Fanon.

De ce qui précède, on peut relever que Fanon – comme Lumumba – commet dans son parcours des fautes que ses employeurs ne tolèrent pas. Sa démission à deux reprises – armée d'abord et hôpital ensuite – est considérée comme une trahison et traitée comme telle. Raphaël Confiant nous apprend qu'il a été condamné à mort pour trahison.

Il ressort du riche discours des sources que le processus transformationnel de Lumumba et de Fanon entraîne les deux dans une phase de troubles et de difficultés. Lumumba entre dans une crise politique qu'il ne peut contrôler, tandis que Fanon passe par une double crise: celle du sujet qu'il peut gérer et qui influence ses décisions et l'orientation de ses activités et de ses écrits, et la crise pathologique qui émane du destin. Comment les narrateurs en rendent-il compte?

Joby Fanon amorce, on l'a dit, l'explication des choix de Fanon. Françoise Verges, Raphaël Confiant, Mohammed Harmi, Daniel Boukman, et surtout Stuart Hall sont des foyers qui reviennent et s'étendent en analyses sur les prises de position théoriques, philosophiques et pratiques de Fanon sur des sujets aussi variés que la situation coloniale et la relation colonisateur/colonisé, le regard et les complexes qu'il provoque, la libération des peuples colonisés et la radicalisation de la violence révolutionnaire, la thérapie des maladies mentales.

Soulignons que toutes les sources bénéficient de l'attention de la caméra qui les cadre parfois en gros plans aussi longtemps que durent leurs communications, soit les deux tiers au moins des images. Les plus diserts et savants sur ces sujets sont Stuart Hall et Françoise Verges dont l'étendue et l'intensité des points de vue sont tels qu'ils les placent dans une stratégie de discours englobant. Le dernier tiers rassemble des images qui illustrent les analyses et les commentaires : les titres des oeuvres, quelques-unes de leurs pages, les philosophes du regard comme Jean-Paul Sartre, l'espace martiniquais ou des territoires colonisés, les malades mentaux enchaînés ou libres, les femmes sous le voile, des scènes de violence empruntées à d'autres films, ce qui souligne l'intertextualité de Frantz Fanon. La séquence la plus émouvante, parce qu'elle porte tout le poids du

destin tragique du leader d'opinion Fanon, s'ouvre sur son frère Joby qui assure la narration.

Dans un plan moyen, Joby se prépare à lire une lettre qu'il tient en main et qu'il présente comme la lettre d'adieu rédigée et adressée à lui par Fanon. Les paroles de Joby avant la lecture sont touchantes : il relève la lucidité de Fanon et déclare : « Il sait qu'il va mourir. Il était seul à Washington, et il est mort seul. » Il entame la lecture de la lettre, mais ne peut évoluer car brisé par l'émotion. Quelques gouttes de larmes perlent de ses yeux. Il les étouffe, se lève et se retire en s'excusant auprès de son vis-à-vis – l'interviewer certainement, hors champ – ; une coupe par un fondu plutôt dans le blanc est suivie par un plan où des militaires portent un cercueil recouvert du drapeau algérien. Au premier plan, apparaît une effigie de Fanon et l'inscription de deux dates: 20/7/1925-6/12/1961, autant de signes, plus expressifs que ne saurait être la parole dans cette situation. La camera revient à Joby qui peut lire à la première personne la lettre dans laquelle Fanon explique le diagnostic de sa maladie – une leucémie chronique – et sa condition clinique. Joby prête ainsi sa voix à Fanon qui participe comme Lumumba à sa propre construction. Le montage discontinu nous aura donné de vivre ses obsèques avant les causes du mal qui l'a emporté ; exactement le même schéma que dans Lumumba où la narration de la mise à mort du leader précède par exemple certaines scènes qui reviennent sur les circonstances de son transfert au Katanga.

Lumumba est combattu, emprisonné et torturé par les Belges bien avant l'indépendance. Nous apprenons par le narrateur principal qui commente les images de son arrivée à Bruxelles pour les négociations que ses poignets sont bandés. Raoul Peck accorde à cet épisode un long traitement en images dans sa fiction Lumumba (2000). Ce

film est d'ailleurs une mise en scène fictive de la tragédie de Lumumba, enrichie de presque toutes les images d'archives du documentaire.

Mis devant le fait accompli par l'expression de la volonté populaire aux élections, les Belges n'ont d'autre alternative que d'accepter Lumumba. Mais le discours peu conciliateur de ce dernier lors des cérémonies de l'indépendance réveille la méfiance occidentale à son égard et sonne précocement le glas de son régime. Cette synthèse ressort des points de vue des différentes sources dont les discours permettent de tracer le couloir qui mène Lumumba à la mort. Il faut ici relever l'importance de la race, des fonctions et de la position des narrateurs délégués au temps de l'histoire : ils sont tous des témoins oculaires, voire des acteurs des événements qu'ils racontent. Leur choix renforce sans doute la crédibilité du récit par rapport au genre du film qui est un documentaire. Mais c'est surtout l'intensité des points de vue qu'il convient d'apprécier.

Louis Willems est Journaliste, Jacques Brassinne, ambassadeur belge au Congo en 1960, Pierre Devos et Jean Kestergat, reporters à la même époque, Jean Van Lierde, ami belge de Patrice Lumumba, Francois Vanderstraeten, major de la Force publique ou Force de sécurité, Serge Michel, militant du FLN algérien – Front de Libération Nationale – et attaché de presse de Lumumba. Ils sont tous blancs. Chacun commente le discours de Lumumba et ses implications politiques au regard des réactions peu favorables des chancelleries occidentales. Juliana Lumumba, la fille de Patrice Lumumba, Anicet Kashamura, Ministre de l'information dans le gouvernement de Lumumba racontent le rôle complice de la presse ou la révolte des soldats congolais, la panique des européens, le départ en masse des cadres, la paralysie de l'administration. Toutes ces sources, blanches ou noires, méritent les faveurs de la camera qui les cadre le

plus souvent en gros plans. Leurs différents points de vue soulèvent évidemment la question de « qui raconte l'histoire, comment et pourquoi? » Nous y reviendrons.

On retiendra cependant des diverses interventions la cabale qui a été montée contre un homme seul par les grandes puissances sous le couvert de la guerre froide et de la lutte contre le communisme. Le discours du narrateur principal étaye la solitude et le drame de l'homme public « sans argent, sans cadres, sans administration, sans armée » face à une machine faite des forces armées étrangères, de l'armée nationale sous les ordres de Mobutu instrumenté par les puissances extérieures, les sécessionnistes menés par Tshombé avec l'appui des Belges au Katanga. Malgré sa pugnacité Lumumba ne peut résister devant un tel rouleau compresseur. L'ONU répond à son appel d'aide, mais fera bande, malgré elle, avec les forces liguées contre Lumumba. Des images renforcent ces informations qui découlent de la position du narrateur principal. Mieux que les paroles, certaines séquences donnent à visualiser davantage, autant que chez Fanon, les moments douloureux de la fin de Lumumba. Nous en avons retenu une.

Un grand titre barre l'écran en très gros plan: « Lumumba arrested ». Ce sont des images d'archives; la voix d'un journaliste occidental commente avec excitation l'événement. D'un avion immobilisé sur la piste d'un aéroport descendent Lumumba et quelques autres civils entourés de soldats armés et casqués. Il est en bras de chemise, poings liés dans le dos. La camera bouge et les images avec, traduisant l'agitation qui entoure l'événement. Ses camarades et lui sont installés tel du bétail à même la plateforme d'un camion rempli de soldats noirs. Les camions roulent. Quand ils s'immobilisent, l'un des soldats réajuste solidement les liens de Lumumba tandis qu'un autre l'empoigne par les cheveux, l'obligeant à relever la tête pendant qu'on force dans sa

bouche une étoffe blanche ou du papier hygiénique. Cette humiliation se déroule sous les yeux de Mobutu son tombeur, dressé dans une attitude triomphale, et sous ceux de sa femme et de son enfant accroché à la hanche de sa mère. Lumumba affiche l'air imperturbable d'un stoïque. Il est descendu du camion et brutalisé à cœur joie par les soldats devant une foule nombreuse. Il est traîné avec ses compagnons d'infortune vers un domicile.

Cette description s'inscrit dans la perspective du discours englobant du narrateur principal. Il la complète par la lecture d'une lettre émanant de Lumumba qui raconte les conditions terribles de sa détention. Comment est-il mort? Aucune image ne le montre, mais la voix-off du narrateur raconte non sans quelque réserve les circonstances de l'exécution de Lumumba et de ses compagnons, et la disparition des corps.

A la lumière de la typologie des points de vue de Jacques Fontanille, nous avons essayé de faire une synthèse des formes discursives pour montrer comment ces dernières, qu'elles soient narratives ou argumentatives, entrent dans la stratégie de l'expression du tragique dans Keita, Frantz Fanon et Lumumba: Djata est exilé; Fanon meurt, Lumumba est exécuté. Autant que faire se peut, nous sommes restés dans notre démarche près des personnages et des situations purement textuelles, pour dégager des formes et des structures qui, ne l'ignorons pas, expriment ou représentent des mondes et des systèmes de valeurs. A cet effet, il convient de s'interroger sur la signification des discours de la tragédie des différents films en les situant par rapport à leur contexte ou aux événements de leur cadre référentiel que sont l'Afrique et les Antilles, l'une ou l'autre étant du pareil au même; Aimé Césaire l'a bien exprimé qui, dans une évaluation dramatique de la situation de ces territoires, fait soupirer l'un des personnages de ses

pièces: "Pauvre Afrique! Je veux dire pauvre Haïti! C'est la même chose d'ailleurs"¹²¹.

Des étapes historiques agitées justifient un tel soupir.

A preuve, la colonisation, la décolonisation et les indépendances sont des moments dramatiques marquants de l'histoire politique de ces espaces. Nous ne pouvons situer les films que nous avons regroupés dans ce chapitre par rapport à ces moments sans recourir à la théorie post-coloniale.

Edward Saïd rappelle ce que l'on sait des manœuvres raciales et des structures de marginalisation mises en place par le colonisateur pour placer les peuples colonisés dans une situation de dépendance permanente vis-à-vis des techniques et du discours culturel occidentaux¹²². Memmi a vu dans le colonisateur un usurpateur; « étranger, venu dans un pays par les hasards de l'histoire, il a réussi non seulement à se faire une place, mais à prendre celle de l'habitant, a s'octroyer des privilèges étonnants au détriment des ayants droit ... en bouleversant les règles admises, en y substituant les siennes » (35-36). Memmi appelle les populations marginalisées les « mystifiés de la colonisation » (39), expression que traduit le concept de l'aliénation chez Frantz Fanon¹²³.

¹²¹ Ainsi s'exprime Christophe dans La tragédie du roi Christophe. Paris: Présence Africaine, 1970, p. 49.

¹²² Edward Saïd décrivant la stratégie de neutralisation des autochtones par les manœuvres impérialistes affirme: « *What follow are schemes for separating the natives – Africans, Malays, Arabs, Berbers, Indians ... – from the white man on racial grounds, then for reconstituting them as people requiring a European presence, whether a colonial implantation or a master discourse in which they could be fitted and put to work* ». [Des intrigues suivent visant à séparer sur la base raciale les autochtones (Africains, Malais, Arabes, Berbères, Indiens...) de l'homme blanc, de les reconstituer en peuples ayant besoin de la présence européenne, soit sous forme d'implantation coloniale, soit sous forme de discours dominant qui les intégrerait et les mettrait au travail.] (Cette traduction et celles qui vont éventuellement suivre sont de nous). Culture and Imperialism. New York: Vintage Books, 1993, p.167.

¹²³ Dans le chapitre 4, Sur la culture nationale de Les damnés de la terre, Frantz Fanon écrit « Le colonialisme ne se contente pas d'imposer sa loi au présent et à l'avenir du pays dominé. Le colonialisme ne se satisfait pas d'enfermer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit. Cette entreprise de dévalorisation de l'histoire d'avant la colonisation prend aujourd'hui sa signification dialectique. Quand on réfléchit aux efforts qui ont été déployés pour réaliser l'aliénation culturelle si caractéristique de l'époque coloniale, on comprend que rien n'a été fait au hasard et que le résultat global recherché par la domination coloniale était bien de convaincre les indigènes que le colonialisme devait les arracher de la nuit. » Paris : La Découverte, 1985, p. 154.

A la faveur des indépendances, on peut avancer que si ce cordon n'a pas été totalement rompu, du moins les manœuvres qui le sous-tendaient ont-elles été mises en mal, permettant à ceux qui étaient autrefois muselés d'avoir désormais voix au chapitre. La théorie post-coloniale se préoccupe de rendre compte entre autres, de ces nouvelles voix multiples de la marge et des nouvelles relations entre les anciens maîtres et les anciens colonisés. Et Anne McClintock peut affirmer à raison: « *Post-colonial studies has set itself against this imperial idea of linear time ... Post-colonial theory has sought to challenge the grand march of western historicism with its encourage of binaries (self-other, metropolis-colony, center-periphery, etc.* »¹²⁴ [Les études post-coloniales s'opposent à l'idée impérialiste du temps linéaire... La théorie post-coloniale cherche à remettre en question la grande marche de l'historicisme occidental et sa stimulation des relations binaires (soi-autre, métropole-colonie, centre-périphérie, etc.) L'une des questions qui se posent alors dans le champ artistique par exemple est celle de la représentation des moments dramatiques soulignés ci-dessus par ceux qui ont retrouvé la parole. L'on rejoint ainsi toute la problématique de la question de Gayatri Spivak « *Can the Subaltern Speak?* »¹²⁵

Pour simple et claire qu'elle paraîtrait, la question présente néanmoins des ramifications qui vont de la nature même de la catégorie ou du sujet du subalterne au style de son discours en passant par son objet. Nous nous abstenons de toute dispersion et nous classons avec Spivak les opprimés aux rangs des subalternes. Nous voulons aussi focaliser notre attention sur la situation coloniale pour considérer le « nous » de

¹²⁴ Anne McClintock. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-colonialism". Spring 1992, pp. 84-98.

¹²⁵ Titre d'un article de Spivak publié en 1985. Nous avons consulté le texte repris dans Marxist Interpretations of Culture. Cary Nelson & Lawrence Grossberg Eds. Basingstoke: Macmillan Education, pp. 271-313.

Lumumba dans son discours de la cérémonie d'indépendance: « Nous avons connu les ironies, les insultes, les coups parce que nous étions des nègres. » Pour ce segment du film, le discours passe, mais l'écran est dans le noir, sans image, comme si le cinéaste avait voulu attester que l'autre classe, celle des blancs qui disposaient de tous les moyens techniques à l'époque, n'a pas apprécié le discours et a détruit les images ou n'a tout simplement pas filmé l'événement audacieux. Tout au moins, la bande sonore a été conservée. Nous voyons dans le pronom personnel de Lumumba une pluralité qui intègre aux rangs des subalternes les intellectuels, les paysans, les ouvriers, les chômeurs noirs, bref, les membres des « classes subalternes » d'Antonio Gramsci qu'évoque Leela Gandhi¹²⁶, ou les masses ayant été victimes de l'esclavage des temps modernes dont parle Fanon (51).

Ainsi, la nature des rapports sociaux influence inévitablement la relation de l'histoire, reflet des intérêts des classes, malgré les exigences de l'objectivité. En observateur averti des conflits raciaux et de classes, Jean-paul Sartre ironisait en ces termes sur la situation américaine: « Le Sudiste seul a compétence pour parler de l'esclavage: c'est qu'il connaît le Nègre. Les gens du Nord, puritains abstraits, ne connaissent que l'Homme, qui est une entité. » Il renchérisait sur cette lancée avec le chantage des colons en Algérie française: « Les journaux de là-bas nous répètent que le colon seul est qualifié pour parler de la colonie: nous autres métropolitains, nous n'avons pas son expérience; nous verrons la terre brûlante d'Afrique par ses yeux ou nous n'y verrons que du feu¹²⁷. » Les propos de Sartre le montrent, l'expérience du subalterne,

¹²⁶ Leela Gandhi. Postcolonial Theory. A Critical Introduction. New York: Columbia University Press, 1998. p. 1.

¹²⁷ Préface de Jean-Paul Sartre au livre d'Albert Memmi. Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur. Paris: Gallimard, 1985. pp. 21-27.

nègre ou arabe telle que celui-ci peut en parler ne fait partie des soucis de personne. Quand il peut enfin parler à la faveur de multiples bouleversements dont seule l'histoire détient le secret, c'est la surprise dans les « classes supérieures », celles-la même qui prétendaient détenir la clé de toute histoire. Et Sartre peut à nouveau exercer sa verve ironique en la renversant et en l'orientant vers ces classes dont il fait partie:

Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires? Qu'elles allaient entonner vos louanges? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous quand elles se relèveraient lire l'adoration dans leurs yeux? Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le blanc a joui... du privilège de voir sans qu'on le voie... Aujourd'hui, ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux; des torches noires, à leur tour, éclairent le monde¹²⁸.

L'époque historique où Sartre jetait ainsi un pavé dans la mare est révolue sans pour autant que ses propos manquent aujourd'hui d'acuité. L'enjeu ou la problématique du regard du subalterne est bien le fil d'Ariane de l'intrigue dans Keita, Frantz Fanon et Lumumba. Qu'en pensent les critiques dans la perspective du discours post-colonial?

Josef Gugler inscrit l'analyse de Keita dans la perspective d'un contre-discours qui vise à secouer la panoplie des clichés que les Occidentaux ont dressés de l'Afrique¹²⁹. L'histoire de Soundjata participe d'une entreprise de « recovering the African past », un effort d'exhumation d'un passé que des siècles de colonisation ont inexorablement oblitéré. Le contexte politique et socioculturel, l'environnement de production du film, et des détails sur la qualité des acteurs sont les ingrédients qui alimentent alors l'analyse que Gugler considère comme « *a journey to visit other African states once prominent, ...*

¹²⁸ Jean-Paul Sartre. « Orphée noir ». Préface de l'ouvrage de Léopold Sedar Senghor. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, pp. IX-XLIV.

¹²⁹ Josef Gugler. African Film. Re-imagining a Continent. Bloomington : Indiana University Press, 2003, pp. 36-43.

to help us to re-imagine Africa, to counter Western images of Africa established as master claimed superiority over slave, as European powers proclaimed their right to rule Africa. » (20-21). [Un voyage en vue de visiter d'autres Etats africains jadis puissants, et de nous permettre de repenser l'Afrique, de résister aux images de l'Afrique construites par l'Occident qui proclama la supériorité du maître sur l'esclave et le droit des puissances européennes de gérer l'Afrique]. Keita nous introduit à l'une des grandes épopées qui rappelle le célèbre empire du Mali en renversant du même coup les stéréotypes de l'Autre, c'est-à-dire, de l'Européen. Pour Gugler, ce film est une passerelle entre le présent et le passé, au même titre que *Guimba* par exemple. En cela, il se démarque de Frantz Fanon et de Lumumba qui sont l'expression de l'histoire politique de l'Afrique contemporaine.

A notre connaissance, le premier n'a pas bénéficié autant que le second de l'attention des critiques du cinéma africain. Est-ce à cause de la nationalité du réalisateur Isaac Julien qui, tout comme Thierry Michel, le directeur de Mobutu, roi du Zaïre (1999) n'est pas africain? Nous touchons ici à un domaine qui suscite beaucoup de controverse parmi les critiques, à savoir, les critères de détermination des films dits africains. C'est tout un débat qui ne s'inscrit pas dans les préoccupations de cette étude. Constatons toutefois que pour être britannique, Isaac Julien n'en est pas moins d'origine africaine. Qui plus est, il aborde dans son film un sujet éminemment africain. Frantz Fanon et ses écrits débordent les frontières de l'Afrique et de sa diaspora, et le « fanonisme » est devenu une philosophie humaniste, une source d'inspiration de nombreux combattants du tiers-monde, une idéologie de la révolution. Il serait par conséquent prétentieux d'entreprendre de faire ici le point, ne serait-ce qu'autour de son livre Peau noire,

masques blancs qui a inspiré le film d'Isaac Julien. Nous retiendrons une étude d'Eileen Julien dont quelques axes de réflexion touchent à la question du regard de Fanon autant sur l'influence de la psychologie raciale et sur le colonialisme que sur le phénomène de la décolonisation, thèmes débattus dans le film.

Il est intéressant de noter le recoupement du point de vue de Stuart Hall dans le film et celui de Eileen Julien dans son étude¹³⁰, tout au moins en ce qui concerne le segment consacré à Fanon. Pour les deux, Fanon réussit à démontrer que le racisme fait corps avec la domination coloniale. Il n'existe pas de demi-mesure de racisme. Il est haine et violence exercées par un groupe sur l'autre. Aussi longtemps qu'un pays reste assujéti à un autre, l'instinct raciste se développe, se matérialise et se cristallise sous forme d'infériorisation, de déshumanisation, d'aliénation ou d'acculturation du groupe dominé. Que reste-t-il de la culture de ce dernier? Rien sinon quelques curiosités, une structure moribonde et folklorique.

Dans ces conditions où l'identité nationale se dégrade du fait de l'érosion culturelle, le nécessaire dialogue entre les groupes en présence n'est plus possible. Dans la violence réside la seule voie de sa relance selon Fanon. Alice Cherki, la psychanalyste le relève dans le film. Stuart Hall parle d'une lutte à mort entre le colonisé et le colonisateur. Si Eileen Julien ne souligne pas cette nécessité de la violence dans ses conclusions, elle reconnaît dans l'œuvre de Fanon aux côtés de celles de Césaire ou de Richard Wright, une profonde méditation sur des questions et des dilemmes façonnés par des siècles d'assujettissement, une réflexion relative à l'aspiration des peuples aux idéaux et droits universels d'une part, et d'autre part, aux négociations des identités et du passé

¹³⁰ Eileen Julien. "*Terrains de Rencontre: Césaire, Fanon, and Wright on Culture and Decolonization*". *Yale French Studies* (The French Fifties). No 98, pp. 149-166.

dans ses rapports avec les exigences de la modernité (166). C'est à cela qu'en définitive invitent Isaac Julien et les multiples voix qu'il met à contribution dans son film pour construire l'image de Frantz Fanon.

S'agissant de Lumumba, que de choses ont été écrites sur l'histoire du Congo dans le processus de sa décolonisation. Mais peu de films ont été réalisés sur cette période trouble et mouvementée au regard de la figure incontournable de Patrice Lumumba qui l'a animée. Mbye Cham et Manthia Diawara¹³¹ sont du nombre de peu de critiques qui se sont penchés sur le film de Raoul Peck.

Partant d'une perspective historique, Manthia s'interroge sur les difficultés que rencontrent les cinémas africains dans leurs efforts de représenter l'expérience de la décolonisation et l'action des mouvements de libération. Les indépendances ont pourtant créé pour les Africains l'espace propice à la prise en charge de leur destin et au contrôle de l'expression d'une histoire qui explore les heures tristes du colonialisme et du racisme. De multiples raisons, entre autres politiques, justifient la léthargie: pour Diawara, l'ancien colonisateur et oppresseur, coupable devant l'histoire de violation des droits de l'homme, trouve inadmissible qu'une histoire qui l'expose en abordant ces questions dans l'optique du post-colonialisme soit représentée au cinéma. L'on sait à cet effet la lourde censure qui a été exercée par la France sur les films comme Emitaï ou Camp Thiaroye d'Ousmane Sembène, voire Sarraounia de Med Hondo. Autant dire que l'Occident pèse encore de tout son poids sur l'histoire du continent et préfère effacer ou étouffer l'expression d'un passé qui lui est défavorable (347).

¹³¹ Mbye Cham. "Film and History in Africa: A critical Survey of Current Trends and Tendencies". Focus on African Films. Françoise Pfaff (Ed.) Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 48-68.

Manthia Diawara. "African Cinema and Decolonization". The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. Okwui Enwezor (Ed.). Munich: Prestel Verlag, 2001, pp. 346-350.

C'est à la lumière de telles manœuvres que Manthia Diawara peut voir dans Lumumba la traduction du courage de Raoul Peck de raconter le passé douloureux, au risque d'être marginalisé dans les capitales du cinéma international – Cannes, Los Angeles, New York – (348). L'expérience congolaise des luttes de libération représente pour Manthia les espoirs de tout un continent, la lutte des peuples pour la justice et contre l'exploitation et l'oppression. Dans ce sens, un leader comme Lumumba symbolise le héros de l'Afrique moderne, un bâtisseur de nation dans l'orgueil, l'audace et le mépris de l'ancien maître blanc. En soulignant pour sa part que le film de Raoul Peck réécrit l'histoire africaine à partir des points de vue africain, Mbye Cham nous permet de reprendre la problématique de la vision pour constater avec Manthia Diawara l'emploi qu'en fait le cinéaste en soumettant le genre du documentaire à une stratégie discursive subjective.

Nwachukwu Frank Ukadike a étudié ce style dit du documentaire expérimental dans Afrique je te plumerai de Jean Marie Teno et Allah tantou de David Achkar. A l'instar de Isaac Julien dans Frantz Fanon, Raoul Peck a recours à la subjectivité de la camera pour interroger le passé et le présent, comme dirait Manthia, les archives, les monuments historiques, les souvenirs des témoins encore vivants des événements racontés, toutes choses qu'il tisse avec ses propres images, ses mots et ses idées. « *The experimental documentary style allows the filmmaker to enter into a relationship with the past, question its content and form, and search for meaning in the present* » (349). [Le style du documentaire expérimental permet au cinéaste de prendre attache avec le passé, d'interroger son contenu et sa forme, et de rechercher sa signification pour le présent].

Relevons toutefois qu'à la recherche de cette signification pour l'ensemble des films, les critiques ci-dessus élaborent la plupart de leurs conclusions en analysant des éléments glanés des contextes des films et en tirant très peu du riche contenu de ces derniers. Nous voulons montrer dans la dernière section de ce chapitre que les films participent à leur propre déconstruction.

III- LES MARQUES DE L'AUTO-DECONSTRUCTION: LE DISCOURS DU LION

L'une des particularités des films que nous avons analysés dans ce chapitre tient de leur propriété de porter en eux les marques d'un contre-discours, un méta-langage tantôt explicite, tantôt voilé selon le film et selon le point de vue considéré. En marge du plan de l'expression ou de la langue connotative dans la terminologie de Hjelmslev¹³², se développe dans les trois films un discours critique – ou métalangue – du plan connotatif. Ce discours est soutenu dans les films par la voix du narrateur principal ou les points de vue de certains narrateurs délégués à travers les dialogues, mais rarement par les images.

Deux scènes de Keita peuvent servir d'illustrations. La rencontre entre le griot et le maître d'école au domicile des Keita se déroule sous le mode conflictuel. Les deux rivalisent pour gagner l'attention de Mabo. Le dialogue se déplace vers des questions identitaires. Quand le maître avoue piteusement son ignorance du sens de son nom, le griot peut marquer un point en l'interrogeant sur le contenu de l'enseignement d'un individu qui ignore ses origines. Il confond davantage le maître dans son aliénation en

¹³² C'est dans le rapprochement des langues naturelles d'une multitude d'autres langages fonctionnellement et matériellement différents que Hjelmslev peut distinguer les langues conformes et les langues non conformes. Dans ce second groupe, la métalangue est la langue technique utilisée pour la description des langues naturelles. Sur le plan de l'expression, la langue connotative est par exemple l'usage littéraire que font les écrivains des langues naturelles. La métalangue ou le meta-discours est alors le discours critique sur la langue littéraire. Cf Oswald Ducrot. « Glossématique ». Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris : Seuil, 1972, pp. 36-41.

attaquant la théorie de l'évolution quand il l'invite à cesser d'enseigner à Mabo qu'il descend d'un gorille au lieu d'ancêtres illustres comme Maghan Kon Fatta Konaté et Soundjata Keita.

La seconde scène est la dernière du film. La crise a pris des proportions dramatiques et le ménage des parents de Mabo est menacé d'implosion. Djéliba doit se retirer pour sauver la paix du foyer, puisqu'il se sait la cause du malaise. Il le fera, non sans avoir marqué un temps d'arrêt pour exprimer des paroles lourdes de signification et que nous résumons en la parabole du chasseur et du lion. Selon les propos de Djéliba, le chasseur vainc toujours le lion dans les histoires qui les opposent parce qu'elles sont racontées par le chasseur. Si le lion avait l'opportunité de raconter l'histoire, il alignerait occasionnellement des victoires sur le chasseur. Il invite Mabo à y réfléchir et à être confiant dans le futur qui émerge toujours du passé.

Dans l'interprétation de cette pensée, Josef Gugler voit le fair-play du griot – le chasseur – qui a toujours le dernier mot, devant la mère de Mabo (la lionne) dont les attitudes et les réactions ont provoqué l'arrêt de l'histoire de Djata. Une fois n'étant pas coutume, le griot selon Gugler, plie l'échine et tire sa révérence à cette femme. Nous aimerions filer les métaphores et voir dans l'image du chasseur l'Occident, et dans celle du lion, l'Afrique. Ces corrélations nous resituent dans la perspective du discours post-colonial. Le film offre ainsi des repères de lecture de l'histoire qu'il porte et connecte par ces outils le présent et le passé. Nous assistons au même scénario dans Lumumba, mais avec des commentaires qui suivent un montage contrastif de quelques scènes.

Les nombreuses voix des témoins et leurs images ainsi que les documents d'archives réunis auraient suffi pour que Raoul Peck fasse un tri et se limite à une

apologie sans tache de Lumumba. Sans doute est-ce pour mieux mettre en exergue cet aspect de son film qu'il a choisi d'insister aussi sur les images de la « diabolisation » du leader congolais par les outils médiatiques, aussi bien la presse parlée ou écrite que les images. La croisade contre Lumumba a dû prendre par moments l'allure d'une mission de rédemption de l'Afrique du danger communiste dont on a soutenu à tort ou à raison que le Congolais était l'agent. Toujours sous le couvert de la lutte pour les droits de l'homme, les ennemis de Lumumba ont vulgarisé par la presse des attributs aussi moqueurs qu'ironiques repris par le film: « Lumumba le dictateur arriviste, le premier nègre d'un soi-disant Etat, Monsieur uranium, l'Elvis Presley de la politique africaine, le Premier ministre fou furieux, l'ambitieux manipulateur, le politicien de brousse, le nègre à la barbe de chèvre, le lutin Lumumba, l'apprenti dictateur, moitié charlatan, moitié missionnaire... » Ce chapelet d'expressions injurieuses est appuyé dans un segment du film par un très gros plan de la tête de Lumumba et ce gros titre en légende: « La mort du diable ». Dans une autre séquence, un ancien ministre belge déclare: « Lumumba était un passionné... qui manquait de pondération, de jugement, de modération. Ses convictions n'étaient pas faciles à discerner ». Ailleurs encore, c'est la lecture d'une lettre de Lumumba décrivant ses conditions de détention humiliantes qui contrarient les déclarations mensongères de Mobutu sur le traitement décent réservé au leader alors en prison.

En empruntant les métaphores de Djéliba dans Keita, l'on peut dire que les expressions dépréciatives qui précèdent entrent dans la construction de l'histoire sous le prisme du chasseur. Des écrivains, des historiens, des sociologues ou des politologues

ont spéculé, se sont inspirés, et ont amplement disserté sur cette version de l'histoire¹³³ que dispersent à leur manière les voix ou les points de vue du narrateur principal – le lion – et de bon nombre de sources déléguées dans le film.

Ainsi, le contre discours dans Lumumba, s'organise autour de quelques images à valeur propagandiste, tandis que dans Frantz Fanon, il constitue une expansion à valeur analytique et explicative de la pensée de Fanon.

Ce film déborde largement les limites d'une simple biographie. Les personnages qui jouent le rôle de Fanon – un petit garçon et un adulte – parlent très peu, mais regardent fixement et longtemps tout ce qu'ils considèrent. Leur parole se convertit en intensité du regard et son expressivité est soulignée par la multiplication des gros plans des visages. Les toutes premières images du film représentent la silhouette d'un homme dont les poignets levés sont enchaînés. Cette silhouette se profile derrière des grilles et l'ensemble traduit un espace clos et la privation de liberté. Plus loin dans le film, des images de poignets enchaînés reviennent, mais, cette fois-ci, sous le regard scrutateur du médecin Fanon qui écoute, sans parler, des patients agités et en sueur. Très symbolique est ce très gros plan de deux paires de mains dont l'une, celle de Fanon, libère l'autre des menottes qu'elle porte: dans ce plan, le regard et le geste combinent selon nous la réflexion et l'action qui définissent l'homme Fanon.

Autour de ces images fortes et de bien d'autres qui composent l'histoire de Fanon, se déploie sous le contrôle du narrateur principal, le discours des sources

¹³³ Au nombre de ceux que nous avons effectivement consultés, figurent Ludo De Witte. The Assassination of Lumumba. (Translated by Ann Wright and Renee Fenby). London: Verso, 2001.

Thomas Kanza. The Rise and Fall of Patrice Lumumba. Conflict in the Congo. London: Rex Collings Ltd, 1977.

Georges Nzongola-Ntalaja. The Congo From Leopold to Kabila. A People's History. New York: Zed Books Ltd, 2002.

Aimé Césaire. Une saison au Congo. Paris: Seuil, 1967.

spécialisées, leur méditation sur la portée de son oeuvre intellectuelle et de sa courte vie entièrement dédiée au combat pour l'affirmation des reprouvés de la colonisation. Dans le film, Stuart Hall n'appose-t-il pas le label de la « bible de la décolonisation » à l'œuvre posthume de Fanon, Les damnés de la terre¹³⁴?

Un point de vue globalement dominant dans Keita dont la technique narrative s'inspire de la pure tradition orale, une vision dispersée dans Frantz Fanon et Lumumba animée du même refus du modèle classique du documentaire, tel est le tableau des voix qui, au sein de l'appareil énonciatif, organisent le discours et encadrent les images des cibles qui participent à la construction des figures des leaders dans les trois films. Tout au long de ces derniers, nous avons observé comment le réglage modal du point de vue et le montage nous conduisent dans une série de transformations tant actantielles qu'axiologiques pour permettre la saisie du tragique des héros. Le point de vue intègre ainsi les éléments la fois du plan de l'expression et de celui du contenu, voire de la thématique et de la signification globale des films.

Djata est frustré du pouvoir et frappé d'exil avec toute sa famille sans être coupable de faute répréhensible. Le film s'arrête sur cette tragédie, mais le clin d'œil historique nous permet de comprendre à ce niveau que la légende de Soundjata Keita, le fondateur du Mali ne fait que commencer. Fanon n'aura commis aucune faute dégradante; mais la main du destin a été trop forte. Le film encore nous montre comment il a été célébré en héros national en Algérie à sa mort. « Aux grands hommes, la nation reconnaissante », pourrait-on dire de lui au regard des images de son cercueil recouvert du drapeau algérien et porté par des soldats dans une procession silencieuse. La

¹³⁴ Les damnés de la terre a été publié en 1961 après la mort de Fanon.

déchéance et le massacre de Lumumba répondent plus à un coup du sort ou à des circonstances hors de son contrôle qu'à des erreurs humiliantes de stratégie de sa part. L'ironie de l'histoire a voulu que ce soit la bouche de l'un des cerveaux de sa disparition qui exalte sa mémoire le 30 juin 1966, jour symbolique et anniversaire de l'indépendance pour laquelle Lumumba s'est battu : « *Glory and honour to the illustrious Congolese, that great African, the first martyr of our economic independence ... How can we fail to recall that great figure Patrice Lumumba, for great he was, and great he will remain.* »¹³⁵ [Gloire et honneur à l'illustre Congolais, ce grand Africain, le premier martyr de notre indépendance économique ... Comment ne pas rappeler à notre souvenir ce grand nom de Patrice Lumumba, car grand il fut, et grand il demeurera].

En définitive, dans la relation des narrateurs à leurs récits nous lisons en filigrane une histoire de rapports de forces : les héros peuvent porter au soir de leur vie des étiquettes de combattants de la juste cause, ce qui détone avec le carriérisme ou les ambitions égoïstes relevés chez Sékou Touré, Guimba ou le héros de Royal bonbon. Mais dans les films, malgré toutes les marques et les allusions faites à leurs adversaires, nous n'assistons à aucun moment à un engagement physique et violent des camps ennemis. Frantz Fanon et Lumumba brodent sur les effets psychologiques ou physiques des luttes, sans jamais mettre en scène ces dernières. La situation est tout autre dans Emitaï ou Sarraounia, deux films qui partagent pourtant avec les précédents la même toile de fond de la colonisation. C'est sous le signe de l'action directe, des combats violents entre les forces en présence dans la situation coloniale que nous abordons l'analyse du rôle des femmes dans ces films.

¹³⁵ Extrait du discours prononcé par Mobutu ayant accédé à la présidence du Congo après son coup d'Etat contre Patrice Lumumba. Cité par Thomas Kanza. The Rise and Fall of Patrice Lumumba. London : Rex Collings Ltd, 1977. p. 327-328.

Troisième partie :
TRAGIQUE, HEROISME ET REGARD AU FEMININ

Chapitre I : TRAGIQUE ET HEROINES

Le troisième groupe de films que nous analysons dans cette étude comprend Emitai (1971) du Sénégalais Ousmane Sembene et Sarraounia (1985) du Mauritanien Med Hondo. Les deux films portent sur la représentation de la période coloniale en Afrique Occidentale et au Sahel, ce dernier étant la zone tampon entre l'Afrique tropicale et le désert du Sahara. L'espace en rend compte dans les films. Ils représentent en outre des héroïnes, justifiant par conséquent notre double intérêt pour les deux films: autant ils s'inscrivent dans la problématique de l'ensemble de cette étude, autant ils soulèvent des questions fondamentales relatives aux rapports sociaux de sexe.

Comme on le sait, la définition de la colonisation recouvre une situation essentiellement dichotomique, la relation dialectique entre un maître qui occupe un territoire, et un sujet propriétaire de l'espace occupé, entre le colonisateur conquérant et dominateur et le colonisé soumis, avec les frustrations et les ressentiments qui s'ensuivent. Une tempête¹³⁶ d'Aimé Césaire l'illustre assez bien. Le schéma ainsi simplifié traduit sans ambiguïté l'acte d'usurpation que décrit Albert Memmi¹³⁷, un déséquilibre favorable au colonisateur, et partant des privilèges et des pouvoirs exorbitants au détriment du colonisé.

La colonisation européenne en Afrique aura duré des siècles. Celle de la France dont les deux films ne couvrent qu'un aspect, s'est étalée sur près de trois cents ans compris entre le XVII^e et le XX^e siècles. A l'heure du bilan dont rendent compte les

¹³⁶ Dans cette œuvre qui nous fournit plus d'une situation pour illustrer notre argumentation, Prospero est le maître et Caliban l'esclave. Il confie à un personnage que Prospero est un « usurpateur » ; il poursuit : « Il y a que cette île m'appartenait, mais qu'un certain Prospero me l'a prise. » (63). Ce qu'il déclare à Prospero lui-même est symptomatique de la tension qui régit leurs relations : « J'ai décidé que je ne serai plus Caliban... Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom... Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité. » (27-28).

¹³⁷ Voir pp. 35-36 de Portrait du colonisé précédé de portrait du colonisateur. Paris : Corrèa, 1957.

historiens, les points de vue discordent selon le bord auquel on appartient. Dans la perspective du colonisateur, l'on soutient de bonne ou de mauvaise foi que la colonisation a été une mission d'enrichissement et de développement¹³⁸ d'autres civilisations. Du côté des colonisés, le ton est à la catastrophe : Albert Memmi, Frantz Fanon, Edouard Glissant¹³⁹, Aimé Césaire, sont parmi les noms, les plumes et les voix les plus représentatives de la relation de la situation coloniale et de sa faillite en Afrique et dans sa Diaspora antillaise. Tout le discours de Césaire, pour ne retenir que son exemple, est le miroir du triste panorama de la colonisation saisie dans la perspective du colonisé. Dans les différents moyens d'expression qu'il met à contribution, il dresse un état des lieux dramatique qui éclaire la perspective d'Ousmane Sembene et de Med Hondo.

Poète, Césaire couple esclavage et colonisation pour confier à ses vers le mépris du colonisateur pour le noir et le ravalement de ce dernier au rang de la bête¹⁴⁰. Il insiste sur ses humiliations et son acculturation. Historien, il tait la voix du poète pour se livrer à une fouille des archives concernant Toussaint Louverture dont le souffle inspire la révolution haïtienne qui boute l'occupant français hors de l'île et consacre

¹³⁸ Selon Georges Hardy qui dresse un bilan de la colonisation au lendemain de la première guerre mondiale, les colonies ont largement bénéficié des faveurs de la France en reconnaissance de leur soutien à l'effort de la guerre : le « regain de faveur se traduit par une accélération du développement économique dans les colonies et protectorats. Les plans d'équipement et de mise en valeur furent à la mode... L'extension du port de Dakar, la construction du port de Casablanca... l'irrigation de plusieurs millions d'hectares dans la vallée moyenne du Niger... Partout, les budgets locaux réservèrent des crédits de plus en plus élevés aux institutions d'assistance médicale et d'hygiène, d'enseignement et de vulgarisation agricole... De plus en plus, la colonisation était présentée comme une réciprocité de services » Histoire sociale de la colonisation française. Paris : Larose, 1953, pp. 215-216.

¹³⁹ Edouard Glissant. Le discours antillais. Paris : Gallimard, 1997.

¹⁴⁰ Césaire écrit : « Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes ; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la nègrerie ; que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et l'on nous marquait au fer rouge et nous dormions dans nos excréments... » (99). Et un peu plus loin : « Ceux qui n'ont connus de voyage que de déracinements / Ceux qui se sont assoupis aux agenouillements / Ceux qu'on domestiqua et christianisa / Ceux qu'on inocula d'abâtardissement ». (111). Cahier d'un retour au pays natal. Paris : Présence Africaine, 1971.

l'indépendance de la première république noire de tous les temps¹⁴¹. Essayiste, il dresse un réquisitoire accablant sur la barbarie occidentale, les crimes et les horreurs du système colonial¹⁴². Dramaturge, il crée des pièces devenues des classiques qui mettent l'accent sur les dégâts de la décolonisation¹⁴³.

Ce bref aperçu montre bien que l'œuvre tout entière de Césaire est tendue vers la problématique de la colonisation perçue comme une tragédie, ou le questionnement de la gestion tout aussi tragique des pouvoirs et des situations secrétés par la décolonisation. Dans la même veine que Césaire, les cinéastes Ousmane Sembene et Med Hondo s'inspirent des conflits réels qui caractérisent la situation coloniale pour mettre en fiction dans Emitaï et Sarraounia respectivement les luttes tragiques des masses africaines contre les envahisseurs français. A cet égard, les deux films manifestent une identité remarquable : de par leur inspiration d'événements réels, ils s'inscrivent dans le même registre au regard de la typologie dressée par Manthia Diawara¹⁴⁴ : ce sont des films de la confrontation coloniale. Ils partagent également la même mise en scène des grands

¹⁴¹ Toussaint Louverture La révolution française et le problème colonial. Paris : Présence Africaine, 1962 est une étude historique que Césaire a consacrée à la figure emblématique du héros haïtien.

⁷ Césaire soutient : « Moi je parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées. » Discours sur le colonialisme. Paris : Présence Africaine, 1955, p. 23.

⁸ La tragédie du roi Christophe. Paris : Présence Africaine, 1970.
Une saison au Congo. Paris : Seuil, 1967.

⁹ Dans la typologie qu'il dresse des films africains contemporains, Manthia Diawara distingue trois catégories : le réalisme social, la confrontation coloniale et le retour aux sources. Les films de la confrontation coloniale retracent les chocs et les conflits entre les Africains et leurs colonisateurs européens, explique Mark Nash qui reprend et commente la typologie de Manthia. « The Modernity of African Cinema ». The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa : 1945-1994. Okui Enwezor (Ed.). Munich : Pretel Verlag, 2001, pp. 339-346.

ensembles humains, les mêmes changements d'espaces, les mêmes codes spécifiques de montage ou les mêmes panoramiques descriptifs, le même rythme dans l'action trépidante faite de heurts violents et meurtriers et d'escarmouches des forces en présence. Par-dessus tout, ils se démarquent des films précédents de notre corpus par la position de la femme dans l'intrigue et la tournure tragique des événements.

Il est évident que dans le malheur, les populations agressées luttent dans la solidarité et sans distinction de sexe, voire de catégorie d'âges : dans Emitai, les enfants sont pris sous le feu des combats et agissent. Il est aussi incontestable que dans le contexte de ces conflits et le cadre de « solidarité » évoquée, la distinction entre le masculin et le féminin soulève des questions préoccupantes, mais dont l'intérêt ne semble pas à première vue remarquable.

Au-delà du cliché du « sexe faible » qui trouve un terrain fertile dans les sociétés africaines du fait des considérations d'ordre biologique qui cristallisent des stéréotypes et développent chez « le beau sexe » de fortes tendances phallocentriques, on peut s'interroger sur la place des femmes dans la résistance à la terreur du système colonial. Quelle est leur rôle dans les luttes et le débat sur la question du nationalisme et de la mise en place des Etats ? Servent-elles de faire-valoir aux hommes ou occupent-elles les devants de la scène en s'illustrant dans des rôles singuliers, politiques et historiques ? Les deux cinéastes retenus étant des hommes, peuvent-ils se prévaloir d'une légitimité de parler ou de représenter les femmes ? Si oui, quelle est la validité de leur discours ou de leurs images par rapport aux préoccupations des femmes ? Ce discours ébranle-t-il le système binaire sur lequel repose l'organisation sociale renforcée par les pratiques culturelles ? Mieux, comment influence-t-il l'opposition hommes/femmes qui appelle

d'autres couples telles puissance/faiblesse, savoir/ignorance, hégémonie/sujétion, ou encore bâtisseurs/contemplatrices, voire stratégies/désordonnées pour refléter les nécessités et les conflits d'orientation des luttes nationalistes que les deux films expriment ?

Constatons que cet écheveau de questions convergent autour d'une problématique qui place la femme au cœur d'un réseau de rapports de force non seulement sur le terrain de la confrontation avec le colonisateur, mais aussi sur celui de la cohabitation avec l'autre ou son semblable masculin. Ce chapitre répond au premier volet de ces rapports de force – l'engagement physique de la femme – par l'analyse d'Emitai et de Sarraounia. Il s'agit de circonscrire d'abord le background politique et psychologique colonial de l'action en insistant sur ses aspects tragiques, et d'examiner ensuite la mise en scène et le montage comme des techniques d'héroïsation de la femme dans les combats. Nous concluons en mesurant les résultats ou les conséquences entre autres tragiques de cet engagement au plan de la signification globale des deux films. Il reste entendu que la réflexion sur le deuxième volet relatif à la cohabitation fera l'objet du second chapitre. La démarche historique sert de balises à notre approche de la lecture cinématographique d'une tranche de l'histoire coloniale par Ousmane Sembene et Med Hondo, démarche enrichie par les théories post-coloniale et féministe, le cas échéant.

I- LE TRAGIQUE DE L'ENVIRONNEMENT COLONIAL

Nous verrons dans cette section que l'intérêt avoué des cinéastes pour l'histoire coloniale touche des questions sensibles aux yeux d'une partie de l'opinion et des institutions établies qui réagissent en activant le pouvoir de l'arme de la censure.

Parmi les textes de recherche théorique et les travaux d'application qui se sont intéressés aux interférences entre le cinéma et l'histoire, notre attention porte sur la démarche de Marc Ferro¹⁴⁵. Cet auteur montre comment le cinéma est devenu très tôt en France, en Angleterre ou dans l'ancienne Union des Républiques Socialistes Soviétiques un agent de l'histoire, une arme au service d'une cause et d'une idéologie, un instrument de propagande qui, parfois sous couvert de représentation, endoctrine et glorifie. (11-12) Dans cette mouvance, certains cinéastes ont pris langue avec les autorités qui incarnent les institutions idéologiques dominantes. Beaucoup d'autres ont résisté à l'embrigadement et revendiqué une indépendance d'esprit pour la défense de leurs propres idées. Pour Marc Ferro, les premiers sont des militants/cinéastes tandis que les seconds sont des cinéastes/militants qui endossent d'abord le cinéma comme un art.

La plupart des œuvres d'un Eisenstein¹⁴⁶ par exemple sont des représentations historiques. Mais ce réalisateur/théoricien russe a fait de ses films des espaces d'expérimentation de ses idées sur les formes nouvelles et les techniques du cinéma, en l'occurrence le montage. Selon James Goodwin¹⁴⁷, non seulement son excès de formalisme lui a été reproché, mais aussi, certains de ses films ont été censurés pour offense aux orientations idéologiques du régime. Comme Eisenstein, Ousmane Sembene et Med Hondo sont de la trempe de ces réalisateurs dont le regard porté sur l'histoire reflète un non-conformisme qui « dérange » les pouvoirs établis. Emitaï et Sarraounia en portent les traces, et il serait indiqué de procéder à une brève historique de l'histoire de la

¹⁴⁵ Cinéma et histoire. Paris : Denoël/Gonthier, 1977.

¹⁴⁶ Cinéaste marxiste russe des années '20, Eisenstein est le réalisateur de Le Cuirassé Potemkine (1925) et de Octobre (1927) entre autres films historiques.

¹⁴⁷ James Goodwin. Eisenstein, Cinema, and History. Chicago : University of Illinois Press, 1993, p. 2.

censure des deux films pour essayer de comprendre les responsabilités, ne serait-ce qu'en partie, de cette institution dans les difficultés des cinémas d'Afrique.

L'engagement d'Ousmane Sembène pour un cinéma militant est suffisamment explicite. Les mentions écrites à l'ouverture du générique d'Emitaï portent : « Je dédie ce film à tous les militants de la cause africaine ». S'agissant de ce film, David Murphy¹⁴⁸ et Samba Gadjigo rendent compte des manœuvres conjuguées de la France et du Sénégal de Léopold Sedar Senghor pour le frapper d'une lourde censure qui n'épargne pas les autres films historiques de Sembene, tels Ceddo et Camp Thiaroye. Sembene lui-même en parle dans de nombreuses interviews. Gadjigo notamment écrit :

*As the banning in France of Emitaï and Camp Thiaroye, ... the field of African history itself has become a site of competing and contentious imaginations. The various attempts by both the French and Senegalese governments to muffle Sembene's historical films are evidence of an effort to silence an imagination and a voice that create turmoil in the calm sea of official historiography. They also show that Sembene's iconoclasm represents a direct threat to established versions of history*¹⁴⁹.

[Tout comme l'interdiction en France de Emitaï et de Camp Thiaroye, le domaine de l'histoire africaine est devenu un espace de rivalités et d'imagination controversées. Les multiples tentatives d'étouffement des films historiques de Sembène par les gouvernements français et sénégalais sont la preuve de l'effort de musellement d'une imagination et d'une voix qui agitent les eaux calmes de l'historiographie officielle. Elles prouvent également que l'iconoclasme de Sembène représente une menace directe pour les versions établies de l'histoire]

Quant à Sarraounia, il a pâti et continue à souffrir des fourches caudines de la censure occidentale du fait du style de Med Hondo qui laisse libre cours à ses sentiments et ses vérités profondes, comme il l'exprime dans un entretien avec Nwachukwu Frank

¹⁴⁸ David Murphy. Sembene. Imagining Alternatives in Films and Fiction. Trenton : Africa World Press, 2000. pp. 151-185.

¹⁴⁹ Samba Gadjigo. "Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future". Focus on African films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 33-47. (Notre traduction).

Ukadike¹⁵⁰. Ici encore comme chez Sembene, la France et les autorités du gouvernement local – le Niger dans le cas d'espèce – se donnent la main pour une action efficace et prolongée. La censure du film commence bien avant son tournage :

It took me seven years to raise money and to shoot Sarraounia... When we were to begin shooting however, we ran into many bureaucratic problems having to do with the military, politicians, and various ideologues, who stopped us from shooting the film...I do not know why I was prevented from shooting the film in Niger... At one point, the Centre National du Cinéma (CNC) in France tried to stop me from making the film. (63)

[Cela m'a pris sept ans pour collecter l'argent et tourner Sarraounia. Sur le point de commencer le tournage, nous avons toutefois fait face à la bureaucratie du fait de l'armée, des politiciens, et de multiples idéologues qui nous ont empêchés de tourner. Je ne sais pas pourquoi on m'a empêché de tourner le film au Niger. A un moment, le Centre National du Cinéma CNC) en France a essayé de m'empêcher de faire le film.]

Bon an mal an, Med Hondo réalise Sarraounia dont la distribution entre dans une autre phase de la censure. « *The distributors economically censored it. I got a lawyer to look into the case, but the film was already assassinated, practically speaking, in France.* » (63-64). [Les distributeurs l'ont économiquement censuré. J'ai engagé un avocat pour suivre l'affaire, mais le film était déjà assassiné, pratiquement en France.]

La métaphore de l'assassinat traduit le triste destin de Sarraounia et le fait que des vérités d'une certaine histoire ne sont pas toujours bonnes à exprimer pour une certaine classe politique. Les vérités de l'histoire de la colonisation sont de celles-là. Au sortir de son expérience, Med Hondo peut déclarer : « *The French, generally speaking, hate Africans, and they do not want people to talk about colonialism and neocolonialism. They censor people who talk about the atrocities they committed, their brutality during the decades of colonization.* » (64) [Les Français en général n'aiment pas les Africains, et ils ne veulent pas que l'on parle du colonialisme et du néocolonialisme. Ils censurent ceux

¹⁵⁰ Nwachukwu Frank Ukadike, *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 57-72.

qui parlent des atrocités qu'ils ont commises, de leur brutalité durant des décennies de colonisation.] C'est dire le courage qu'il faut au cinéaste africain qui veut explorer les domaines de cette histoire. Il doit se préparer à faire face à des obstacles parfois au-dessus des forces d'un seul individu, car concoctés avec la complicité des régimes en place en Afrique. Ces risques ont été courus par Sembene et Med Hondo.

Pour manipuler l'arme de la censure, il a fallu qu'une partie du public – les autorités françaises notamment – les considère aussi comme des armes dangereuses pointées sur elle. N'est-ce pas là le but de Sembène et de Med Hondo, c'est-à-dire, faire de leurs films des outils de combat ? Qu'est-ce qu'un militant, sinon un combattant ? On comprend sans l'approuver que ce soit de bonne guerre que l'adversaire réagisse par des moyens qu'il juge efficace : la censure est une arme de destruction de l'art. Leurs films se sont-ils éloignés de l'art, comme Senghor le reprochait à Sembène ou ont-ils été tout simplement victimes de la forte impression de réalité qu'ils véhiculent ? On peut le penser car, pour qui connaît les référents historiques, la fiction dans les deux films développe de fortes tendances à l'objectivité, à d'apparents témoignages.

A cet égard, Marc Ferro distingue deux manières d'approcher le film historique : soit on recherche à recouvrer dans le film de fiction des nappes d'un passé jusque là ignorées – la lecture historique du film –, soit on examine la démarche du cinéaste dans sa lecture propre du passé – lecture cinématographique du passé – (18-19). Cette perspective étant la nôtre dans cette étude, il s'agit d'examiner les figures ou les codes de la stratégie discursive de Med Hondo et d'Ousmane Sembène dans les deux films.

Emitaï et Sarraounia sont des fictions construites sans adjonction de documents hors-films. La mise en scène et le montage n'admettent pas d'inserts, contrairement à

certaines films de notre corpus. Leur vérité c'est d'abord l'environnement social qui pousse les dominés à l'appel aux armes dans les deux films.

La société coloniale se caractérise par des différences notoires quant à la race et aux privilèges des groupes qui la composent. Au niveau des races, deux groupes humains partagent le même espace : les blancs d'une part et les autochtones de l'autre.

Les blancs sont d'abord représentés par les responsables de l'armée, aucune image de civil. Emitaï compte en tout trois officiers français dont le Commandant au quartier général de l'armée à Dakar, le commandant de région – celle des Diola dans le film – qui est un homme de terrain que viendra épauler le chargé de mission de Dakar. Les trois sont entourés d'une flopée de tirailleurs noirs qui leur obéissent au doigt et à l'œil. La présence des blancs est ensuite marquée par les posters géants du Maréchal Pétain et du Général De Gaulle qu'on exhibe au camp d'enrôlement forcé des jeunes villageois ou qu'on affiche aux murs en pisé du pauvre hameau où aucun paysan ne peut lire les mentions écrites que portent lesdits posters. Au moins réussit-on à toucher la mémoire visuelle pour marquer dans les esprits des paysans que ces chefs de la France sont les leur aussi, et qu'ils ont sur eux un regard fixe de tous les instants. Quant aux privilèges de la classe blanche, elle dispose entre autres, face aux autochtones, d'une forte organisation, des armes performantes, de l'autorité, et partant, du pouvoir de décision sur toutes choses. Notons qu'en dehors des tirailleurs qui vivent dans le même espace que leurs maîtres blancs, les deux groupes en présence vivent dans des espaces séparés.

Sarraounia présente la même structure sociale. Les blancs comprennent environ une dizaine d'officiers français, brain-trust d'un corps expéditionnaire de centaines de tirailleurs sous les ordres du capitaine Voulet. Tous lui sont dévoués et il a le droit de vie

ou de mort sur tous les tirailleurs. Ils ont bec et ongle parce qu'ils disposent d'un armement lourd fait de moyens logistiques, de défense et d'attaque impressionnants. Les décisions du capitaine Voulet n'émanent que de lui seul.

Face à lui et à son armée, se comptent de nombreux groupes autochtones dont la plupart ont un statut de peuple, tels les Aznas dont Sarraounia est la reine. Les images de la masse impressionnante de son palais et le nombre imposant de ses sujets forcent le respect.

Comme on peut le constater, l'un et l'autre films présentent des sociétés à structure dichotomique. Sembene et Hondo réussissent ainsi à construire deux groupes aux intérêts divergents, ce qui laisse présager d'éventuels affrontements dont le potentiel demeure élevé. Les décisions unilatérales du groupe des blancs et leur application sur le terrain affectent dramatiquement la vie des groupes autochtones. L'intrigue assez simple des deux films nous en donne une idée.

La période de la deuxième guerre mondiale est le cadre temporel de Emitaï. L'enchaînement de quelques plans du film permettent de déterminer avec précision les repères chronologiques des faits. Au village des Diola où l'armée française a séquestré femmes et enfants sous un soleil brûlant, les officiers blancs ordonnent aux tirailleurs de remplacer les portraits géants de Pétain, ancien chef de tout l'empire français par ceux de De Gaulle, nouveau chef qui en 1945, devient président du Conseil provisoire de gouvernement. Il faut alimenter les effectifs des troupes aux différents fronts en Europe. Il faut également les approvisionner en vivres. La France trouve dans ses possessions d'Afrique un riche vivier en hommes et en denrées alimentaires. Les jeunes sont enrôlés de force et l'impôt change de nature et doit être payé en nature. Les autorités françaises

décident du tonnage du riz à verser par chaque village. L'intrigue d'Emitaï s'organise autour du refus des Diola de verser leur quote-part de cinquante tonnes, un abus supplémentaire que se permet l'administration coloniale, quand on pense que les paysans n'ont reçu d'elle aucune subvention.

Dans Sarraounia, le narrateur offre des indications sur le temps de l'histoire. L'action se déroule entre 1898 et 1899. Le capitaine Voulet a pour instructions de conduire un corps expéditionnaire français d'Afrique occidentale en Afrique centrale. Par euphémisme, on parle de mission française alors qu'il s'agit d'une armée qui entreprend l'occupation des territoires dans une course où sont engagées d'autres puissances européennes, et notamment les Anglais auxquels il est fait allusion sans images dans le film. Sur son itinéraire, le capitaine Voulet procède à une razzia méthodique de tout ce qu'il rencontre : il fait faire des esclaves, tuer, voler, violer, pendre et incendier tout ce qu'on ne peut emporter, y compris les cases. Le tracé de son parcours passe par le royaume des Aznas de Sarraounia. Compte tenu des rapports peu rassurants sur la puissance de la reine et de ses fétiches, Voulet envisage son écrasement comme une question d'honneur pour lui-même homme de guerre, pour le moral des troupes africaines qu'il commande, et pour la France et son prestige de puissance coloniale.

Que ce soit dans Emitaï ou dans Sarraounia, on constate que les décisions des blancs sont motivées par le mépris qu'ils affichent dans leurs attitudes vis à vis des populations autochtones. Imbus d'orgueil et de condescendance, les indigènes ne sont traités qu'en fonction des services qu'ils peuvent rendre et qui sont limités à des tâches limitées et définies par le colonisateur en fonction de ses intérêts. Césaire résume ainsi ces emplois subalternes :

Je regarde et je vois, partout où il y a, face à face, colonisateurs et colonisés, la force, la force, la brutalité, la cruauté, le sadisme, le heurt, et, en parodie de la formation culturelle, la formation hâtive de quelques milliers de fonctionnaires subalternes, de boys, d'artisans, d'employés de commerce et d'interprètes nécessaires à la bonne marche des affaires. (25)

Cette description correspond au profil des agents indigènes dans les deux films. Ce sont des soldats que les images montrent en grand nombre variant de quelques dizaines dans Emitaï à plusieurs centaines dans Sarraounia.

Dans ces séquences, les cinéastes ont recours au plan d'ensemble, à la profondeur de champ ou au panoramique à valeur descriptive. Toutes ces figures sont assez récurrentes dans Sarraounia. Leur effet est saisissant, car elles permettent au spectateur d'apprécier la taille et la puissance des forces sur la scène des opérations. Les deux cinéastes ajoutent un cachet d'ironie à leur description des éléments des troupes indigènes : les plus doués en français petit-nègre servent d'interprètes aux chefs blancs pour la transmission des instructions et des décisions des chefs blancs aux populations et aux moins nantis des soldats en matière de « maîtrise » de la langue française. Que reçoivent les subalternes en retour de leurs services ? En plus de leur maigre pécule, les récompenses sont proportionnelles à la fidélité et au zèle démontrés par les uns et les autres dans l'exécution des ordres. Elles varient de quelques médailles et de promotions en galons dans Emitaï à des dons en nature dans Sarraounia. Du bétail et des femmes enlevés pendant des raids dans les villages sont distribués au regard du nombre de mains d'indigènes coupées lors des combats. L'exhibition d'un tas de mains coupées enveloppées dans du linge blanc est l'un des multiples plans de l'horreur dans Sarraounia.

Quant on suit dans Emitaï les débats de la gérontocratie Diola sur la question du riz, on comprend son importance vitale pour les populations et l'injustice des blancs qui

veulent l'enlever sans compensation de quelque nature que ce soit. Quant on écoute les tirades de Sarraounia sur les exactions des troupes de Voulet, l'évidence est faite sur l'énormité de l'oppression de l'environnement colonial tel qu'il est construit par Ousmane Sembene et Med Hondo. Les structures de cet espace privilégient les colons autant qu'elles aliènent les tirailleurs qui les supportent au même titre que les populations autochtones qui en sont victimes.

Tous les indices de l'environnement colonial signalent la négativité. L'une après l'autre, toutes les qualités qui font du colonisé un homme s'effritent selon Memmi. Et l'humanité du colonisé, refusée par le colonisateur, lui devient opaque. L'un des signes de la dépersonnalisation du colonisé est la marque du pluriel. Memmi écrit : « le colonisé n'est jamais caractérisé d'une manière différentielle ; il n'a droit qu'à la noyade dans le collectif anonyme » (100). Dans Emitaï, le lieutenant français qui s'énervé face à la résistance des femmes Diola déclare : « Seule la manière forte est payante avec les nègres. » C'est lui qui donnera par ailleurs l'ordre d'abattre tous les hommes mis en joue à la fin du film, comme on ferait d'un seul individu. Aucune femme n'est appelée par son nom. Pour le commandant français et ses troupes, ce sont « les femmes ». Aucune n'existe donc comme individu. Cette dénaturation est lourde de conséquences ; nous en reparlerons dans le chapitre suivant.

Constatons pour le moment avec Memmi que le colonisé qui perd son individualité, n'a plus d'identité. S'il existe pour le colonisateur, c'est comme sous forme d'objet dont il se sert. Il a perdu son humanité après avoir perdu son territoire dont l'occupation physique est marquée tant militairement que politiquement dans les deux films par la présence des troupes, le drapeau français qui flotte, les portraits des grands

chefs blancs De Gaulle ou Pétain qui signifient l'effacement des chefs nègres. La désorganisation des structures sociales et politiques autochtones se renforce par la progression des troupes au rythme des chansons patriotiques chantées avec enthousiasme par les tirailleurs. Avec des titres comme « Maréchal, nous voilà » dans Emitaï ou « Vive la France » dans Sarraounia. Ceux qui ont été soumis glorifient la puissance d'occupation tout en contribuant à l'extension et au renforcement de ses possessions territoriales. Nous assistons à un retournement de l'autochtone contre ses propres intérêts.

Participer aux côtés des institutions répressives à la destruction des institutions et des normes de sa propre société, à l'élimination physique des siens, à la ruine et au reniement de soi-même relève d'un acte d'inconscience qui démontre tout simplement que le processus de chosification ainsi développé par la situation coloniale aboutit à la cristallisation de la conscience aliénée, l'une des problématiques de Fanon dans Peau noire Masques blancs. Renate Zahar fait le point de l'aliénation de l'homme dans le colonialisme en ces termes :

La discrimination raciale qui imprègne toutes les institutions de la société coloniale détermine le comportement individuel et social du colonisé, aussi bien que ses rapports avec le colonisateur. Il faut en voir les raisons, d'une part dans la dichotomie du monde colonial qui marque sa domination et son exploitation, d'autre part, dans l'octroi d'une culture et d'une civilisation étrangères qui procèdent toujours de l'oppression¹⁵¹.

Soulignons avec Memmi que le terme de cet effort de dénaturation est marqué par l'absence de liberté, bien le plus précieux reconnu à la majorité des hommes... Le colonisé ne dispose d'aucune issue pour quitter son état de malheur... C'est à peine encore un être humain. Il tend rapidement vers l'objet... Quel devoir sérieux a-t-on envers un animal ou une chose, à quoi ressemble de plus en plus le colonisé. On comprend alors

¹⁵¹ L'œuvre de Frantz Fanon. Paris : Maspero, 1970, p. 49.

que le colonisateur puisse se permettre des attitudes et des jugements tellement scandaleux (100-101). Pour une histoire de détournement de quelques cartouches, le capitaine Voulet tire et abat à bout portant un tirailleur d'une balle de pistolet dans la tête. Les femmes sont des biens de plaisir qu'il fait distribuer aux plus méritants de ses tirailleurs. Les conditions économiques des Diola et leurs besoins alimentaires importent peu dans la détermination de la quantité du riz qu'ils doivent verser au titre de l'impôt de guerre.

Acculés dans une situation sans lendemain, toutes les issues étant verrouillées pour les colonisés, quelques individus encore lucides réfléchissent. « Quand un peuple n'a d'autre ressource que de choisir son genre de mort, quand il n'a reçu de ses oppresseurs qu'un seul cadeau, le désespoir, qu'est-ce qui lui reste à perdre ? C'est son malheur qui deviendra son courage ; cet éternel refus que la colonisation lui oppose, il en fera le refus absolu de la colonisation¹⁵². » A ces propos de Sartre font écho cette réplique de Caliban dans Une tempête : « La faiblesse a toujours mille moyens que seule la couardise nous empêche d'inventorier. » (37). Ainsi, au nom de la liberté, le chef des Diola, Djimeko ou la reine des Aznas, Sarraounia, vont organiser la violence pour faire sauter sans délai les verrous de la violence du colon. Pour mieux comprendre ce recours à la violence dans le contexte colonial, il importe d'évoquer ici la position de Fanon sur les rapports du concept avec le processus de la décolonisation¹⁵³.

Cette dernière ne résulte pas chez Fanon d'une entreprise du colonisateur. Le penseur part du principe que la société coloniale est un monde compartimenté, coupé en deux et habité par des espèces différentes dont l'une s'est imposée en domestiquant

¹⁵² Jean Paul Sartre. Préface de Portrait du colonisé..., p. 27.

¹⁵³ Les citations de ce paragraphe sont tirées de « De la violence », le premier chapitre de Les damnés de la terre. Paris : La Découverte, 1985, pp. 23-66.

l'autre par ses canons et ses machines (28). La véritable décolonisation ne peut, et n'est de ce fait qu'une initiative du colonisé. Elle « transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité en acteurs privilégiés saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'histoire... Elle introduit dans l'être une nouvelle humanité » (26). Si la décolonisation est donc création d'hommes nouveaux, cette dernière, précise Fanon, ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la « chose » colonisée devient homme dans le processus même par lequel il se libère. Dans décolonisation, il y a donc exigence d'une remise en question de la situation coloniale » (26). Et le penseur de ramener la définition de la décolonisation à cette simple expression : « les derniers seront les premiers ». Mais, précise-t-il rapidement en mettant l'accent sur la place de la violence dans le processus :

Si les derniers doivent être les premiers, ce ne peut être qu'à la suite d'un affrontement décisif et meurtrier des deux protagonistes. Cette volonté affirmée de faire remonter les derniers en tête de file ... ne peut triompher que si on jette dans la balance tous les moyens, y compris, bien sûr, la violence... Le colonisé qui décide de réaliser ce programme est préparé de tout temps à la violence. Il est clair pour lui que ce monde rétréci, semé d'interdictions ne peut être remis en question que par la violence absolue. (26-28)

Sarraounia et Djimeko ont compris que la quotidienneté entretenue par la violence coloniale est désormais invivable. Caliban dans Une Tempête l'a également compris qui lance à Ariel, esclave comme lui de Prospero : « Demain ne m'intéresse pas, ce que je veux, c'est, « Freedom now ! » (36).

A la lumière de ce qui précède, on peut inférer que l'environnement colonial est essentiellement tragique pour le colonisé. Il ne peut s'en libérer que par l'action. Dans l'examen du déroulement de cette dernière dans les deux films, le montage est assez révélateur du rôle des femmes comme entité collective et comme individu.

Au regard des types syntagmatiques définis par Christian Metz pour expliquer et analyser les constructions de la bande-images¹⁵⁴, on constate que le montage alterné domine dans *Emitaï* et *Sarraounia*, mais sans exclusivité. Il s'agit d'une variante narrative qui, au même titre que la variante descriptive, se rattache au paradigme du montage chronologique. En guise de rappel, soulignons que dans le montage chronologique, les rapports temporels entre les faits présentés par les images successives sont précisés au plan de la dénotation (128).

Dans ce cadre, les images du montage descriptif rassemblent tous les motifs présentés sous un rapport de simultanéité. C'est un rapport de coexistence spatiale entre les objets que présentent les images. Ainsi en est-il des plans du générique de *Sarraounia* où nous voyons l'expédition du capitaine Voulet en marche. C'est une longue colonne dont les mouvements de la caméra et les angles de prise de vue nous permettent de découvrir la composition : les officiers blancs à cheval, les troupes de tirailleurs à pied, des civils porteurs, des femmes, des animaux domestiques... Les procédés tels que le panoramique ou la profondeur de champ permettent à Med Hondo de construire des plans de descriptions diverses. Il en sera ainsi dans tout le film chaque fois que par des plans d'ensemble, il veut mettre l'accent sur les nombreux espaces ouverts, sur les décombres et la désolation qui font suite à une razzia des troupes de Voulet, sur l'état des troupes dans le camp de ce dernier ou dans celui de *Sarraounia*. Les mêmes observations valent pour *Emitaï* où on peut voir les femmes au travail dans les rizières ou assises à même le sol au village, sous le soleil éclatant et sous la garde des tirailleurs et des deux officiers blancs qui les encadrent. Tous ces détails importants pour l'histoire sont d'abord

¹⁵⁴ Christian Metz. Essai sur la signification au cinéma. Paris : Klincksieck, 1971, pp. 125-146.

descriptifs et ne participent à la diégèse qu'en entrant avec les autres plans dans un rapport de consécution linéaire ou alternée.

Pour Metz, le montage alterné ou montage parallèle ou encore synchronisme présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série, les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc, le rapport temporel soit de simultanéité. Il traduit cette définition par la formule suivante par : « Alternance des images = simultanéité des faits » (130).

Dans Emitaï par exemple, le générique montre comment les embuscades tendues par des tirailleurs aboutissent au dépeuplement du village des Diola de ses jeunes enrôlés ainsi de force dans l'armée coloniale. Un peu plus loin dans le film, nous avons les images des femmes qui travaillent dans les marais, celles des vieux qui tiennent palabre sur la situation du village affaibli par l'enlèvement de ses bras forts, celles des jeunes en formation militaire sous haute surveillance des tirailleurs. Ces images alternent à l'écran ; mais au plan de la diégèse, ces faits sont simultanés.

Dans Sarraounia, les images des troupes de Voulet ou celles des autres peuples de la région en train de spéculer, les unes sur les forces militaires et mystiques de la reine, et les autres sur les défaites subies face à elle, alternent avec celles du palais de la reine où les gens s'activent aux préparatifs de combat. Tous ces faits sont supposés se dérouler au même moment, ce qui répond à la formule de Metz qui rend compte de l'essentiel de la structure diégétique de Sarraounia et de d'Emitaï: alternance des images = simultanéité des faits. Cette structure révèle dans la tragédie coloniale ambiante décrite ci-dessus la double face de la femme comme un agent politique et une guerrière dans le premier film, et comme un agent économique et une résistante redoutable dans le second.

II- ACTION ET HÉROÏSATION DE LA FEMME

Sarraounia ouvre l'analyse dans cette section. Dire par exemple que la reine y est une construction de la subjectivité féminine, c'est reconnaître l'identité que le film octroie à la femme comme sujet de l'histoire qui se fait. Elle réunit les caractéristiques suffisantes pour assumer des fonctions historiques qui la désignent comme une héroïne au sein de son peuple.

Ayant hérité de son père, le griot de ce dernier l'initie toute jeune au métier des armes. Quelques plans d'ensemble de la séquence initiale du film développent leurs rapports d'apprentissage. Le griot est un pédagogue qui ne néglige rien de ce qui participe à la formation d'un être accompli. Ils sont ensemble dans la nature où il lui apprend également le langage des plantes, leurs vertus thérapeutiques et nuisibles. La connaissance des poisons mortels est une acquisition capitale en temps de guerre où elles servent à enduire la pointe des flèches. Sarraounia est redoutée par tous ces ennemis comme une magicienne, la reine des fétiches. Les esprits rationalistes peuvent voir dans cette période de son initiation aux multiples usages des plantes la source de la terreur mystique qu'elle inspire et qui constituent l'une de ses forces et avantages sur l'ennemi. La séquence alterne avec les images du générique qui montrent les mouvements des troupes françaises. Mais au regard du temps de l'histoire qui s'étend sur un an, cette séquence peut être considérée comme une anachronie¹⁵⁵. Sarraounia y est encore bien

¹⁵⁵ Le point de départ du récit dans Sarraounia est la progression de la mission du Capitaine Voulet vers l'intérieur des terres. Ace moment, Sarraounia est déjà reine des Aznas. La séquence sur son initiation ne peut donc procéder que d'une analepse, un saut dans le temps passé par rapport au présent du récit, c'est à dire, son déroulement. Cette rétrospection fait partie de ce que Genette appelle des anachronies et qui comprennent des analepses et des prolepses : « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est à dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place ». Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier dans la syntaxe narrative (90). Gérard Genette. Figures III. Paris : Seuil, 1972, pp. 89-90.

jeune pour que les images entrent en rapport de simultanéité avec celles du générique. C'est l'unique séquence du film où les images fonctionnent sur le mode du flash-back.

Des scènes de combat et de victoires remportées contre les Sokoto par exemple sous la conduite de Sarraounia renforcent l'image de la reine-combattante. Elle est célébrée à son palais où elle trône au milieu de son peuple, jouit des luttes traditionnelles organisées en son honneur tandis que des griots chantent des hymnes et ses louanges. Ici, Med Hondo exploite de grands plans d'ensemble qu'il associe aux panoramiques quand il traite également des images des armées en campagne. A chaque fois, c'est la diversité, le nombre et les mouvements qui font impression.

En marge de ses qualités militaires, la reine manifeste un sens de sacrifice et une grandeur d'âme qui se traduisent par le rejet de toute vie conjugale et son engagement explicite à mettre son énergie au service de son peuple. C'est le prototype du héros cornélien dont le sens du devoir l'emporte généralement dans les choix des types d'action qui s'offrent à lui. Elles s'arrachent ainsi aux passions et aux faiblesses amoureuses du héros racinien qui certes souffre comme le relève par exemple Doubrovsky, mais qui reste figé dans les « les tourments, les péchés et les angoisses, les flagellations de la chair et les martyres de l'esprit¹⁵⁶ ».

Sarraounia est une femme de mouvement qui rêve de grandeur pour le peuple Aznas dont elle conduit les destinées. Dans un plan séquence, elle signifie ses options pour le peuple au jeune et valeureux commandant de ses guerriers qui voient ses rêves de fonder un foyer avec la reine s'évanouir. Il manifeste son ressentiment par la fâcherie, le bris de son arc et son départ du palais. Notons que, le principe du montage alterné veut que pendant ce temps, l'armée de Voulet soit en train de progresser sur le terrain au

¹⁵⁶ Serge Doubrovsky. Corneille et la dialectique du héros. Paris : Gallimard, 1963, p. 496.

rythme des massacres et des incendies. Dans une scène riche en horreur et en émotion pour le spectateur, des officiers en selle jouent du sabre des têtes coupées des paysans pendant que les cases de ces derniers brûlent. Dans une autre, des émissaires de certains villages ayant appris le sort tragique de ceux qui ont essayé de résister aux Français se présentent désarmés au capitaine Voulet pour négocier la paix. Il ordonne leur massacre. Une autre scène encore montre les troupes en train de quitter un espace où des corps de jeunes pendent au bout des cordes accrochées aux arbres. Une autre scène encore : ce sont des femmes qui sont tirées et emmenées en esclavage. Elles serviront d'objets de récompense et d'assouvissement des désirs charnels des plus braves des soldats.

La reine est mise au courant de toutes ces exactions par ses espions qui observent la progression macabre de l'armée française. Préoccupée par la sécurité de son peuple, elle se confie à son précepteur et conseiller. L'un des traits moraux qui frappent chez la reine est son courage. Alors que des dispositions d'attaque de Sarraounia sont en cours dans le camp du capitaine Voulet, alors que les femmes-esclaves du camp tiennent un conseil secret au cœur de la nuit pour réfléchir sur les moyens d'informer la reine de ce qui se trame contre elle, celle-ci, prévenante et en bon stratège qui place la meilleure défense dans l'offensive, lance une attaque surprise et éclair contre les Français. Elle répond au feu par le feu. S'ensuit une séquence où les bruits et le son phonique rendent compte de l'affolement et de la panique dans le camp : tout flambe ; les chevaux hennissent ; de nombreux gémissements sont entendus tandis que les officiers français, reconnus au son de leurs voix, poussent des jurons d'impuissance en essayant d'organiser la lutte contre le feu et l'aide aux blessés.

Si cette attaque exacerbe la détermination du capitaine Voulet à en découdre avec Sarraounia, même contre le gré de ses collaborateurs français, la reine a, pour sa part, marqué des points en sapant le moral des troupes coloniales qui la redoutent plus que jamais avec ses fétiches. Beaucoup essaient de désertir alors que le capitaine Voulet ordonne que les blessés soient achever pour ne pas freiner la progression des troupes.

L'éloquence fait également partie des atouts de la reine. Le coup qu'elle a infligé à l'ennemi entretient une vive tension dans la région. Le royaume est sur le pied de guerre et la reine doit s'adresser au peuple et aux guerriers rassemblés au palais. Le cinéaste une fois de plus use des panoramiques, des plongées et des contre-plongées pour souligner les effectifs, l'organisation des postes de combat et de défense du palais, la majesté de la reine dans ce moment solennel. Dans la pure tradition orale et africaine, Sarraounia, entourée de quatre tambourineurs marche dans la cours du palais et harangue les combattants dans un verbe soutenu et ponctué par les sonorités des tambours.

La synchronisation de la voix et du rythme des instruments laisse libre cours, comme dirait Jacqueline de Romilly¹⁵⁷, à des échappées de sentiments qui sont comme chantés et qui émerveillent. Cette reine qui offre comme un spectacle d'opéra au cœur de son palais où sa voix résonne, la multitude qui la regarde et la suit religieusement, les circonstances tragiques que traverse le royaume et qui dictent ses mots, son intonation et ses gestes sont toutes choses qui la transfigurent en une sorte d'héroïne lyrique. Elle sacralise d'ailleurs le rôle et les fonctions de la musique dans la pérennisation des œuvres et des noms des grands hommes.

Quelques extraits de son allocution mettent en évidence l'attribut qui chez elle enveloppe tous les autres traits : son nationalisme. Convaincue que les Français qu'elle

¹⁵⁷ Jacqueline de Romilly. Héros tragiques, héros lyriques. Saint-Clément : Fata Morgana, 2000, p. 52.

désigne comme des envahisseurs sont venus pour piller et ne pourront reculer que devant les armes, Sarraounia exhorte alors son peuple en excitant son sens de l'héroïsme :

Nous défendrons notre dignité jusqu'à la mort. Nous luttons pour l'honneur des Aznas. Je vous ai rendus fiers d'appartenir au peuple Aznas. Je donnerai un nom aux Aznas. Seuls les noms survivent. Je ne vous ai pas donné de fils. Mais je vous donnerai mieux que la vie : un nom. Celui qui meurt sans nom tombe à jamais dans l'oubli. Nous, nous mourons pour laisser un nom. Nos musiciens chanteront nos noms. Nous combattons ceux qui veulent nous dominer et nous humilier.

Ce discours rime avec l'appel au sacrifice pour la dignité et l'identité nationale ; c'est également une exaltation du rôle de la culture dans la construction et la perpétuation de la conscience nationale. L'emploi du « je » avant le passage à « nous » singularise l'engagement de la reine et sa responsabilité en tant que guide habité par le désir d'immortalité de sa communauté.

Pendant que se déroule cette harangue, le montage alterné donne à voir les images du capitaine Voulet et de ses troupes en train de prendre position dans les environs du palais. L'attaque qu'il lance ouvre une séquence faite de mouvements rapides de par et d'autre des deux belligérants. Aucune image n'est fixée pour longtemps ; poussière, fumée, détonations, galop des chevaux et cris divers sont des signes d'un acharnement redoutable des français brisé par une farouche résistance de Sarraounia.. Des charges de cavalerie françaises, des armes à feu sont contrées par des vols de flèches par vagues et une solide organisation défensive. La prise du palais semble incertaine jusqu'à l'intervention du canon qui décide de l'issue du combat : à une image du canon en action correspond celle d'une grande brèche ouverte par des boulets dans les murs du palais. Les Français s'y engouffrent et occupent le palais pendant que Sarraounia le quitte avec ses

troupes. Elle se replie dans la forêt et poursuit néanmoins la bataille qu'elle perd devant la supériorité en armement des Français.

L'intensité de l'action tombe. Dans l'accalmie, les officiers français découvrent les merveilles de la salle du trône et du trésor du palais qu'ils pillent. Mais c'est une victoire à la Pyrrhus pour le capitaine Voulet. Le bilan est lourd. De nombreux morts et des gémissements de douleur des blessés agitent le milieu des tirailleurs. Une série de plans d'ensemble s'enchaînent où ils se disputent le butin, mais prennent aussi conscience de leur égarement et remettent en cause le contrat avec les Français : « Les blancs nous ont trompés ; ils nous mènent à la mort ; ils sont fous... Nous avons trahi Samory¹⁵⁸ en les suivant ». La mutinerie s'organise que le capitaine Voulet essaie en vain de contenir avec un discours très napoléonien et matérialiste : il leur promet plus de richesses, plus de femmes et plus de gloire dans les combats futurs. Rien n'y fait. Beaucoup de tirailleurs menacent d'abandonner les rangs. L'un déclare courageusement au capitaine : « La guerre est finie ». Le nom de Sarraounia et ses fétiches sont évoqués avec frayeur.

Quand les Français reprennent leur marche, nombreux sont les blessés que le capitaine fait exécuter à l'arme blanche ou au pistolet avec pour prétexte qu'ils retardent la progression. C'est la dernière scène d'une série d'actes de barbarie que les autorités françaises décident d'interrompre en envoyant un colonel prendre le commandement de l'expédition. Le capitaine Voulet refuse de se soumettre et abat le colonel. Un crime de trop qui retournent définitivement contre lui les tirailleurs qui l'abattent sans procès.

¹⁵⁸ Incontestable héros de la résistance africaine à la domination étrangère dans la région du Soudan Occidental à la fin du XIXe siècle, la chute de Samory se situe à la période du temps de l'histoire dans Sarraounia. Cf. Nazi Boni. Histoire synthétique de l'Afrique résistante. Les réactions des peuples africains face aux influences étrangères. Paris : Présence Africaine, 1971, pp. 221-260.

Pendant ce temps, Sarraounia regroupe son peuple et reçoit des renforts des tribus diverses. Des tirailleurs ayant déserté les rangs de l'armée française la rejoignent. Elle aura plié sans rompre et affiche toujours une détermination tenace de poursuivre la lutte. Oratrice accomplie, son discours cette fois-ci au peuple nombreux réuni autour d'elle est un hymne à la fédération, à l'unité dans le respect de la diversité culturelle. « Nous sommes différents les uns les autres, mais nous partageons la même passion pour la liberté ». A l'adresse des tirailleurs, elle lance : « Vous savez la douleur de vivre sous la domination d'un maître, d'être esclaves d'un tyran qui vous blesse dans votre dignité si chère. Désertez les tyrans est un acte qui vous honore ainsi que tout le peuple noir ». A tous, elle conseille : « Respectez les traditions les uns des autres. Votre conscience est votre seul maître. Respectez nos fétiches et nous, les Aznas, nous respecterons les vôtres ».

La scène finale du film est un plan-séquence où nous voyons Sarraounia à cheval encadrée dans un plan d'ensemble par quatre cavaliers. Sa position centrale donne une allure de parfaite symétrie aux motifs humains du cadre. Les cinq avancent presque de front vers la caméra et occupe tout l'écran pendant qu'en profondeur de champ le peuple suit. Cette séquence contraste avec la séquence d'ouverture où l'armée du capitaine Voulet occupe l'espace.

Ces images impliquent de nombreuses connotations au plan de la signification du film. Nous en reparlerons dans le chapitre suivant. Constatons pour le moment que les différentes étapes de l'action permettent de construire en Sarraounia un personnage dont le développement physique et moral connaissent une ampleur que nous ne retrouvons pas chez les personnages féminins d'Emitai.

Emitaï

Autant que Sarraounia, Emitaï est un film d'action, mais qui contrairement au précédent, met l'accent sur le caractère collectif du héros féminin. Quelles figures, quelles qualités la mise en scène et le montage dessinent-ils de cette héroïne dans un environnement tragique ? Les fonctions économique et sociale, militaire, politique et culturelle retiennent notre attention. Rappelons que le montage alterné supporte la structure de la narration dans le film.

Le générique est une assez longue séquence dont les scènes et les images portent les signes qui nourrissent l'intrigue de l'ensemble du film. La scène d'ouverture souligne les caractéristiques des rapports de force. Un jeune homme bien bâti, torse nu, marche en toute confiance sur une piste rurale quand soudain deux individus bondissent des broussailles, l'entourent et le neutralisent. Ils sont armés chacun d'un fusil, habillés d'un ensemble culotte/chemise kaki, coiffés de chéchias rouges et chaussés de sandales qui ne payent pas de mine. Telle est la tenue du tirailleur, élément des troupes coloniales à la solde des français. Ils répètent leur manœuvre avec un autre jeune à vélo sur la même piste.

Toute cette scène se déroule sous le regard de deux jeunes enfants qui ramèneront le vélo au village après le départ des tirailleurs. Pendant ce temps, le montage alterné donne à vivre une scène d'humiliation : un vieillard, poings et pieds liés ensemble, est exposé au soleil, sous la garde d'un tirailleur. Cette torture a pour but de contraindre son jeune fils qui se cache dans la savane à se livrer aux troupes coloniales. Les femmes regroupées, assistent muettes et tristes à la scène. Deux d'entre elles se détachent et vont ramener le jeune qui libère son père avant d'être emmené avec les autres captifs.

Telle est la méthode d'enrôlement des autochtones dans l'armée coloniale. Au camp où de nombreux jeunes qui ont été faits prisonniers sont regroupés, un officier blanc se charge de leur formation psychologique pour les gagner à la cause de l'idéologie dominante, celle du colonisateur, et définir le rôle de la plupart d'entre eux qui sont transférés aux différents fronts de la deuxième guerre mondiale qu'on leur présente comme leur conflit. Nous avons déjà décrit les conséquences de ce travail de décervelage qui aliène l'individu.

Les vieux par contre, cadrés en plan d'ensemble sous le gros baobab au village, restent lucides et considèrent la guerre comme une affaire des blancs. Ils boivent, devisent et s'alarment sur la situation économique du village. En effet, l'enlèvement des jeunes met à mal la main d'œuvre dans un espace où les activités sont essentiellement champêtres. Les vieux en arrivent à des soupirs de résignation : « les blancs sont des barbares sans cœur », concluent-ils. La scène ainsi décrite amorce l'épineux problème de la division du travail entre les sexes. Aucune femme ne prend part à la palabre sous le baobab, espace réservé aux hommes dans des activités plus ou moins oisives.

Les femmes pendant ce temps, ont leur place dans les champs où elles agissent plus qu'elles ne parlent. La deuxième séquence du film s'ouvre sur leur engagement dans les marécages et leur organisation dans les travaux de préparation des parcelles, d'irrigation de ces dernières, et de la mise en place des semis de riz. Elles sont appuyées par des enfants. La mise en scène souligne la rigueur des travaux : les enfants accrochés à leurs flancs ou installés à califourchon, les femmes exécutent leur tâche sous le soleil, dans la discipline et sans murmure. Après les travaux, elles reviennent au village avec des fagots de bois sur la tête et les enfants au dos. Les jeunes garçons s'en retournent avec les

outils à l'épaule. C'est encore la femme qui s'occupe de surveiller la germination et l'entretien des parcelles. Une ellipse dont la portée doit être évaluée à plusieurs mois fait suivre l'espace fraîchement mise en valeur par une scène qui représente une femme au milieu d'un vaste champ de riz arrivé à maturité. Hors des champs, l'on retrouve les images des femmes dans des pirogues sur la rivière avec des paniers de produits de pêche.. Ainsi se constitue, se renforce et se perpétue la pratique qui fait de la femme le poumon de la production des denrées de subsistance de la communauté. L'idéologie patriarcale domine ici et cristallise les mythes de « *women only helping in the farms* » [des femmes seulement bonnes pour les champs] qu'évoque Cécilia Ng¹⁵⁹. Dans une région où selon les images, il n'existe aucune alternative de mécanisation, l'énergie de la femme est essentielle aux activités agricoles. Elle constitue la principale unité domestique de production, en marge de sa fonction de mère de famille ou de pourvoyeuse de vie.

Une coupe franche déplace la scène au quartier général français en ville : le gros plan du drapeau tricolore flottant au vent l'indique. Le commandant donne à un lieutenant des instructions strictes desquelles il ressort que les Diola se sont rebellés contre le commandant de leur région et refusent de verser la taxe en nature qui leur a été imposée, malgré la bonne récolte du riz dans l'année. La mission du lieutenant consiste par conséquent à appuyer le commandant de la région des Diola dans la réquisition des quantités de riz imposées et le maintien de l'ordre.

Une alternance de scènes entre la zone urbaine et la zone rurale montre les mesures que prennent l'un et l'autre camps dans la bataille du riz qui vient de commencer. Les vieux Diola tiennent une réunion de crise au sanctuaire des dieux où

¹⁵⁹ Cécilia Ng. « Women and Rice Production in West Malaysia ». *Women, Feminism and Development*. Huguette Dagenais & Denise Piché. (Eds.) Montreal : McGill Queen's University Press, 1994 : pp. 181-203.

l'on revient sur la méchanceté et les abus des blancs qui entreprennent d'associer à l'enlèvement des jeunes la spoliation du riz. Hommage est rendu aux efforts économiques de la femme : « Le riz, c'est la sueur de la femme ; il n'est pas question qu'on le cède aux blancs ». Ainsi commence les mouvements de résistance où les femmes prennent encore les devants de la scène tandis que les hommes aux prises avec les esprits qu'il faut consulter, ne parviennent pas à s'accorder sur la stratégie à suivre.

Dans une longue colonne cadrée par une profondeur de champ, les femmes portent de gros paniers sur la tête et s'activent de nuit à travers la savane à mettre le riz en sécurité, loin des convoitises des blancs. Les mouvements sont coordonnés par des messages transmis de loin en loin par les notes des tamtams, de cor et autres codes que les blancs ne peuvent saisir qu'avec l'aide des interprètes autochtones. Les mêmes codes permettent aux guetteurs d'annoncer aux villageois l'arrivée des troupes coloniales. L'alternance entretient un moment de suspense quand on passe des images de la progression des troupes à celles des vieux notables toujours en conclave au sanctuaire, mais indécis sur la conduite à suivre sans l'avis des esprits.

C'est ici que le chef du village s'illustre par une grande lucidité. A la suite d'une interrogation métaphysique sur la place et le rôle des esprits en ces temps d'humiliation vécue par les Diola. Le chef se dresse et saisit sa lance, s'engage hors du sanctuaire en déclarant sur un ton solennel : « L'homme vit ou meurt avec sa lance en main ». Aucun des autres notables ne bouge. Les autres hommes moins mûrs qui attendaient les décisions à l'extérieur suivent le chef, armés tous de lances. La rencontre avec la troupe coloniale est fatale au chef, mortellement atteint dans un combat où le déséquilibre entre les armes à feu d'un côté et les lances de l'autre tourne rapidement à l'avantage des

colons. Les paysans replient à leur cachette pendant que l'armée pénètre dans le village déserté par tous les hommes. L'officier français ordonne que toutes les femmes soient rassemblées sur la place du village. Quand il leur fait traduire la quantité de riz que les autorités attendent des Diola, ainsi que leur statut d'otages jusqu'au versement de la taxe, les femmes huent en chœur de désapprobation.

Le montage se développe désormais en un va-et-vient entre le village en état de siège et le sanctuaire où sont retranchés les hommes et les notables. Des sacrifices réaniment le chef du village qui a été transporté au sanctuaire. Il peut entrer en communication avec les esprits dans une scène où quelques effets spéciaux au niveau des couleurs et des bruits créent une atmosphère empreinte de mysticisme et de solennité. Un échange existentiel s'engage entre Djimeko et les esprits qui sont tous des masques. Il interpelle chaque esprit par son nom et celui-ci apparaît accompagné de bruits spécifiques. Djimeko reprend son interrogation angoissée, mais hardie sur l'apport des esprits pendant que le village se meurt. « Le riz est sacré pour les Diola... Les blancs ne nous laissent pas vivre en paix ». A un esprit qui lui demande si le riz est plus sacré que les dieux, Djimeko répond : « Etes-vous plus sacrés que nos vies ? »

Nous assistons ici à un duel, un défi lancé par le chef qui dit « non » à des dieux indifférents au sort des Diola. Il remet en question leur rôle dans la société et refuse de céder à leurs banalités. Il a démontré par son engagement au combat que l'homme est en situation et doit s'affirmer, parfois dans la solitude, en s'affranchissant par la lutte, des dieux ou des structures sociales humiliantes telles que celles de la société coloniale. Il est tout simplement un révolté, le rebelle de Césaire, qui déclare : « Mon nom : offensé ;

mon prénom : humilié ; mon état : révolté »¹⁶⁰. La position de Djimeko épouse, il nous semble, la doctrine de la violence de Frantz Fanon pour qui l'homme colonisé ne peut se libérer que par et dans la violence (60). Si l'option pour la force ou la violence est une folie, parce qu'au regard des rapports de force, l'on court vers le massacre devant des colons surarmés, Djimeko est convaincu comme Fanon que la liberté vaut le risque d'agir : « Les hommes colonisés, ces esclaves des temps modernes... savent que seule cette folie peut les soustraire de l'oppression coloniale » (51). Sa rupture d'avec les dieux qui oppressent autant que les colons est désormais consommée. Et si lesdits dieux le condamnent à mourir pour manque de respect à leur égard, c'est d'une voix intrépide qu'il accepte sa sentence en entraînant les dieux avec lui avant de tomber raide : « Soit, mais vous mourrez avec moi ».

Au village pendant ce temps, la tension monte entre la troupe et les femmes. Celles-ci ne cèdent pas aux pressions de l'armée ou à la torture par le soleil et la soif, bien qu'elles sachent où se trouve le riz, l'ayant elles-mêmes caché. Leur calvaire est décrit par la caméra qui les saisit en gros plans des têtes ou des jambes pour montrer leur épuisement. Des nourrissons, aussi exposés aux rayons du soleil que les femmes, pleurent. Les deux petits garçons du générique apportent un parasol pour les protéger. Le sergent noir arrache l'objet des mains de la femme qui l'a reçu. Silencieuse, une femme se lève, se dirige vers le sergent et récupère d'un coup sec le parasol. Le sergent dégainé et n'eût été l'intervention du commandant blanc, il aurait certainement tiré. C'est l'une des rares scènes du film où une femme fait montre de bravoure dans une action à titre individuel, mais au profit du groupe dont elle est issue. Un peu plus tard, les deux jeunes

¹⁶⁰ Aimé Césaire. Et les chiens se taisaient. Paris : Présence Africaine, 1956. C'est une pièce tragique sur l'humiliation des noirs. Ce fragment est repris par Fanon dans Les Damnés de la terre pour illustrer sa thèse sur la violence, p. 60.

enfants apportent des outres d'eau pour le rafraîchissement des femmes : une action de solidarité qui fait des enfants des auxiliaires incontournables des femmes. Souvenons-nous de leur collaboration dans les travaux des champs.

Au sanctuaire, des voix s'élèvent pour se plaindre de la désorganisation introduite par les blancs dans la structure sociale. Comment organiser les funérailles du chef Djimeko sans les femmes captives et dans le malheur des jeunes enlevés pour la guerre ? En désespoir de cause, les tamtams résonnent pour annoncer les funérailles, code qui tend les nerfs des blancs. Tandis que les femmes saisissent le message et font écho au tamtam par des chansons de deuil. Le son du tamtam oriente aussi malheureusement la troupe qui remonte jusqu'au site où les paysans célèbrent selon les rites traditionnels le dernier hommage à « l'indomptable » Djimeko. Le commandant met fin à cette cérémonie haut en couleurs, renvoie les paysans dont chacun fiche sa lance en terre autour du corps. L'officier blanc prononce la confiscation et la séquestration de ce corps comme autre pièce de pression pour le versement de la taxe.

De retour au Sanctuaire, la palabre engagée par les notables n'aboutit qu'à un constat d'humiliation. Leur moral s'effrite de plus en plus face au silence des dieux à leur demande de conseil. Le chef intérimaire en vient à douter à son tour de l'efficacité des esprits, Seule la résistance des femmes et la peur de subir une autre humiliation devant les femmes préviennent les hommes de céder aux exigences des colons. Courageusement, les femmes chantent et refusent d'obtempérer quand le sergent les somme d'arrêter. Le commandant multiplie les pressions. Entre autres, il menace d'emmener les femmes en prison pour rébellion et d'incendier le village. De Gaulle remplace Pétain et ses posters envahissent les murs du village : le changement n'a aucune incidence sur la colonisation.

Les tirailleurs s'épuisent et s'affaissent. Toujours point de riz. Les femmes poursuivent leur résistance. « Le comble, reconnaît le commandant, c'est que ce sont les femmes qui gardent le riz ». Les hommes au sanctuaire méditent sur l'occupation de l'Afrique par les Anglais, les Portugais et les Français, ainsi que sur une éventuelle possibilité de se soumettre.

La dernière séquence du film faite essentiellement de plans d'ensemble, est assez brève, mais significative au regard de l'accélération de l'action, de l'alternance des images et de la nouvelle orientation de l'engagement des femmes.

La scène qui l'inaugure montre les images d'un homme qui vient payer sa quote-part de riz pour libérer ses épouses. Celles-ci manifestent un geste de solidarité avec le reste du groupe en refusant de partir. Dans le même temps, des tirailleurs créent la panique en ouvrant le feu sur un des jeunes garçons qui jusque là ravitaillaient les femmes. D'un élan coordonné, les femmes s'attroupent autour du corps, le portent et se mettent en marche vers la forêt. Les hommes de leur côté ont décidé de révéler la cachette du riz. Ils marchent aussi avec des paniers sur la tête, encadrés par des soldats. Les femmes se dirigent vers le lieu où repose le corps de Djimeko gardé par deux tirailleurs qui détalent devant le pas décisif et le regard sévère des femmes. Le corps du jeune homme est placé à côté de celui de Djimeko. Avec des gerbes de riz, elles peuvent célébrer à leur manière les funérailles des deux défunts.

L'on peut percevoir cette scène comme la traduction de la volonté des femmes de combler, selon nous, le vide culturel en organisant une cérémonie traditionnellement conduite par les hommes. Ceux-ci suivent dans leur marche les voix hors-champ des femmes. Galvanisés par ces voix et comme pris de remords, ils décident tous, dans un

sursaut d'orgueil, de déposer les paniers de riz et de faire face à l'armée qui les met tous en joue. La cérémonie se poursuit du côté des femmes où chacune s'est emparée d'une lance ; toutes miment des guerriers autour du survivant des deux jeunes garçons qui lui, joue à viser le ciel ou le soleil. Il ne s'agit plus seulement de combler un vide culturel. La scène est la symbolique de la prise du pouvoir par les femmes qui remplacent dans leurs fonctions et responsabilités les hommes que l'armée coloniale massacre de l'autre côté tel que l'ordre du lieutenant d'ouvrir le feu le laisse comprendre, sans images.

Emitaï et Sarraounia partagent quelques ressemblances fondamentales. Du point de vue de l'affrontement physique qui aura focalisé nos préoccupations dans ce chapitre, les héroïnes évoluent dans un environnement tragique dont elles sont victimes sans en être ni écrasées, ni victorieuses, tout au moins sur le plan militaire. Malgré leur faiblesse dans ce domaine, elles refusent la fatalité. La passion amoureuse qui parfois constitue le talon d'Achille des caractères masculins et féminins engagés dans une même intrigue est absente dans les deux films. Au nom des valeurs de liberté, de dignité et de justice qu'elles considèrent sacrées et qui dictent leurs attitudes et conduite, les femmes se battent et se montrent inflexibles. Elles perdent la bataille, mais ne rompent pas. Leur honneur reste sauf, parce qu'elles perdent sans démériter.

Si elles ne connaissent pas le sort dramatique de la plupart des héros masculins de cette étude, elles vivent toutefois une tragédie aussi pernicieuse que la colonisation, quoique assez maligne dans ses manifestations extérieures. La présence de l'élément masculin influence l'indépendance des héroïnes. En reconsidérant certaines questions que nous avons soulevées à l'introduction, nous pouvons constater que Sarraounia jouit d'une

large autonomie d'action, de pensée et de verbe. Aucune contestation, ni jugement fondé sur son sexe ne surgit de son entourage immédiat ; même comme ils existent.

Dans l'univers d'Emitaï par contre, les femmes agissent sous forme d'entité collective. Cela fait partie des choix esthétiques du cinéaste, soit ; mais cette option ne permet pas aux femmes de réfléchir. A preuve, aucune organisation, aucune action concertée, aucune parole ne viennent éclairer leur action. Rassemblées fortuitement sur la place du village par l'armée coloniale, elles agissent au gré des événements, de l'influence des décisions des hommes quant à leur cours, et de manière spontanée. Or, la spontanéité, selon Fanon, a sa grandeur, mais aussi, beaucoup de faiblesses (77-106). Dans le film, l'organisation sociale assigne à l'homme une place prépondérante dans la hiérarchie des actions sociales et surtout politiques. Le rôle de la femme est toujours pensé en fonction de la position de l'homme ; et elle est exclue de certaines sphères de débat, tel le sanctuaire des dieux. Au regard des deux films, on serait tenté d'accuser Ousmane Sembene par rapport à *Med Hondo* de phallocentrisme. Essayons plutôt de comprendre du point de vue de l'éthique féministe la signification des incidences de la position de la femme en réserve des hommes dans le corps social.

Chapitre II : LES EMPREINTES DU MALE ET L'ETHIQUE FEMINISTE

Ce dernier chapitre se veut plus ouvert à la dialectique discursive autour de l'image du personnage féminin dans les films de notre corpus, mais toujours en relation avec nos préoccupations politique, historique et tragique. Avant d'entamer l'analyse des films, nous procéderons à une large revue de quelques points de vue féministes. Emitaï et Saraounia demeurent toutefois nos deux films de référence ici. Mais nous nous référons aussi abondamment à Guimba, Keita, et Frantz Fanon.

A l'introduction du chapitre précédent, nous avons posé que la position des femmes dans la société se lit au travers de leur dialectique interactive avec les hommes. Dans la conclusion, nous avons souligné les difficultés qui caractérisent le rôle social et politique de la femme. Hormis Lumumba : la mort d'un prophète, tous les films de notre corpus représentent des portraits des femmes et toutes sont dominées de manière plus ou moins ouverte dans leurs rapports avec les hommes, à l'exception de Sarraounia.

Ainsi, s'il existe un problème des femmes, il ne se pose que par rapport à la présence des hommes. L'énoncé d'une conférence de Freud cité par Luce Irigaray dans l'un de ses ouvrages consacrés à la sexualité féminine dans ses rapports avec la psychanalyse reflète cette relation : « Messieurs... le problème de la féminité vous préoccupe, puisque vous êtes des hommes. Pour les femmes qui se trouvent parmi vous, la question ne se pose pas, puisqu'elles sont elles-mêmes l'énigme dont nous parlons¹⁶¹. »

L'enjeu social et politique de cette dialectique entre le masculin et le féminin est d'importance. Reconnaissons avec Delphine Gardey et Ilana Löwy que les nombreux

¹⁶¹ Luce Irigaray. Speculum. De l'autre femme. Paris : Les Editions de Minuit, 1974, p. 10.

discours sur les capacités ou les incapacités des femmes, leurs humeurs, leurs faiblesses physiologiques, leur destinée biologique et leur destination sociale, etc... se lisent et s'interprètent en fonction de la légitimation des différents rôles sociaux et de la domination masculine¹⁶². L'homme est généralement considéré comme la norme de la détermination des sites de la différence entre les sexes, invention qui, selon Garden et Löwy ainsi que de bien de théories féministes, relève beaucoup plus du culturel que du naturel, du social que du biologique. Une formule beauvoirienne confirme cette thèse en ces termes : « On ne naît pas femme, on le devient ».

De là, la binarité masculin/féminin qui caractérise sur le plan structurel la réalité sociale vécue par les individus des deux sexes. Cette dichotomie est particulièrement rigide dans les sociétés africaines. Elle est vécue sous la forme de l'altérité et la construction des films qui sont tous des réalisations des hommes l'entretient assez nettement. Au regard des attitudes et des jugements des protagonistes mâles aussi bien que de nos observations dans certains segments de toute notre analyse, la position peu confortable de la femme pose le problème de son image telle qu'elle est reflétée par la perception de l'homme dans les différents films.

Nous nous proposons de circonscrire cette image dans le cadre des rapports sociaux de sexe en examinant les différents rôles assignés aux femmes. Nous articulons notre analyse autour de deux axes que l'éthique féministe nous permet d'éclairer : en recourant à la grille de lecture féministe centrée sur lesdits rapports, nous essayons d'une part de déconstruire les structures de la discrimination et d'autres paradoxes que l'on observe dans l'organisation de l'univers d'Emitaï dans une large mesure, et de quelques

¹⁶² Delphine Gardey et Ilana Löwy (Eds). L'invention du naturel. Les sciences de la fabrication du féminin et du masculin. Paris : Editions des archives contemporaines, 2000, p. 10.

autres films du corpus, étant donné que la hiérarchisation sociale observée couve une plus grande tragédie dont les premières victimes sont les femmes. Nous partons ici du principe qu'avec ou sans la colonisation, la femme est colonisée. D'autre part, nous nous appuyons sur Sarraounia pour rendre compte des efforts de redressement des femmes dans leur dignité, laquelle est doublement compromise en société coloniale.

Si l'on s'en tient à la typologie des films africains contemporains de Manthia Diawara évoquée dans le chapitre précédent, on distingue aux côtés des films de la confrontation coloniale ceux du retour aux sources et ceux du réalisme social. Selon la définition de l'auteur de African Cinema, cette dernière catégorie comporte des films dont l'intrigue s'inspire des expériences des sociétés africaines contemporaines mettant aux prises tradition et modernisme, formes orales et formes écrites, les communautés coutumières rurales et les centres urbains industrialisés, etc... Les héros ici sont des femmes, des enfants, et d'autres groupes marginaux retranchés dans l'ombre du fait des élites de la société traditionnelle ou moderne (141). C'est au nombre des films de cette catégorie que les problèmes liés aux rapports sociaux de sexe sont parfois traités de manière à constituer le thème principal des textes. En guise d'illustrations, mentionnons Finzan (1989) du Malien Cheikh Oumar Sissoko, Faat Kine (1999) ou la dernière réalisation Moolaadé (2005) du Sénégalais Ousmane Sembène, Hyènes (1992) d'un autre Sénégalais Djibril Diop-Mambéty pour ne citer que ceux-là dans lesquels les femmes jouent le rôle principal en tenant tête pour la plupart dans les duels qui les opposent aux hommes ou aux traditions.

Aucune scène des films que nous examinons ne représente de situation de conflit ouvert entre la femme et l'homme à l'instar des exemples ci-dessus : on n'y observe rien

de comparable aux attitudes de Nanyuma et de Fili dans Finzan, ou celles de Collé Ardo dans Moolaadé qui toutes, se révoltent contre les traditions appuyées par l'autorité des hommes ; rien de semblable à l'orgueil de Faat Kine face aux pères de ses enfants, ou à celui de Linguere Ramatou qui, dans Hyènes, dépense sans compter pour faire éliminer Draman, l'ancien amant qui l'a abandonnée dans le passé.

Si les femmes agissent dans Guimba, Royal bonbon, Keita ou Emitaï qui sont des fictions, ce n'est jamais dans la perspective de s'affirmer, disons politiquement, mais plutôt de faire réparer un tort dont elles sont victimes dans un univers où tout semble aller de soi, où des situations sont acceptées sans discussion et des attitudes adoptées sans grande interrogation sur leurs causes. Les femmes sont des protagonistes, certes, mais des instances qu'elles n'ont pas déclenchées et qu'elles ne contrôlent pas. Elles subissent, dirons-nous. Quelles en sont les raisons ?

Avant de poursuivre plus loin, il nous semble indiqué de procéder à quelques mises au point d'ordre théorique pour mieux éclairer notre argumentation. Nous partons des considérations générales pour éviter de réduire l'analyse à ce niveau à un espace donné – l'Afrique par exemple – mais sans prétention non plus de procéder à une saisie globale du phénomène des rapports sociaux de sexe. Du général, nous glisserons au particulier pour répondre à nos préoccupations.

Le conditionnement psychologique qui résulte des conclusions de certaines recherches scientifiques sur la différence des sexes ou tout simplement des pratiques culturelles peuvent justifier l'acceptation du statu quo que l'on observe chez les femmes. Ne nous engageons pas dans les méandres de la science et limitons-nous à la conviction du sens commun qui, comme le souligne Cynthia Kraus, voit dans l'indéniable différence

entre les organes génitaux de l'homme et de la femme la preuve tangible d'une frontière biologique absolue entre deux et seulement deux sexes. Dans son réalisme naïf, précise Cynthia Kraus, le sens commun considère la bi-catégorisation par sexe comme inscrite dans le biologique. Elle n'est ni conventionnelle, ni arbitraire, elle est naturelle et relève de la plus banale des évidences¹⁶³.

Les chercheuses féministes vont en guerre contre ces thèses biologiques dont elles interrogent les fondements¹⁶⁴ en insistant plutôt sur la construction sociale du sexe. Envisagé même comme substrat biologique, le sexe est le produit d'une construction sociale, écrit Christine Delphy¹⁶⁵. Pour elle, le sexe biologique n'existe pas en soi. Considérer le sexe comme une réalité socialement marquée, c'est voir dans les cultures des hommes les fondements de la différence entre l'homme et la femme. « Dieu créa l'homme et de l'homme est venue la femme » est l'argument biblique par exemple pour expliquer les origines de la vie humaine. Dans ce cas, on constate que la racine pivotante est l'homme et que la femme n'est qu'une de ses branches¹⁶⁶. Cette orientation suffit en elle-même pour développer chez des individus qui partagent la foi biblique une vision du monde fondée sur l'autorité et la domination de la racine principale.

¹⁶³ Cynthia Kraus. « La bi-catégorisation par sexe à l'épreuve de la science. Le cas de la recherche en biologie sur la détermination du sexe chez les humains ». L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin. Delphine Gardey et Ilana Löwy (Eds). Pris : Editions des archives contemporaines, 2000, pp. 187-213.

¹⁶⁴ Delphine Gardey et Ilana Löwy font la synthèse de quelques-unes de ces recherches dans leur ouvrage au titre évocateur. Cf. note 2.

¹⁶⁵ Le point de vue de Christine Delphy est commenté par Cynthia Kraus dans son article mentionné à la note 3.

¹⁶⁶ Cf. le livre de « Génèse », chapitre 2, versets 1-24. D'après ce récit, c'est l'homme qui, dans le jardin d'Eden où il est placé par Dieu, nomme toutes choses, y compris la femme. Le récit réussit même l'effacement des sexes en réalisant l'unité par le mariage. Les versets 23 à 24 sont clairs à ce sujet : « L'homme dit : « Voici l'os de mes os et la chair de ma chair. On l'appellera femme, car elle a été tirée de l'homme ». Pour cette raison, l'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à sa femme et les deux ne formeront plus qu'une seule et même chair ». L'on sait les conséquences sociales de la plus ou moins bonne interprétation de ces versets. L'homme devient le chef, la première autorité dans l'institution du mariage où la femme perd parfois jusqu'à son identité en endossant le nom du mari.

Des formes de cultures autres que la religion élaborent également des principes sur la différence des sexes. S'agissant de l'Afrique, nombre d'anthropologues, d'ethnologues et de sociologues établissent que la division sexuelle est tranchée à tel point que dans une seule et même communauté, les individus sont séparés en deux sociétés : celle des hommes et celle des femmes, chacune avec ses coutumes, ses privilèges et ses garanties. Comme exemples de ces coutumes de groupe, Jacques Maquet cite l'excision chez les femmes et la circoncision comme son exact pendant chez les hommes¹⁶⁷.

Privilège ou pomme de discorde ? Notons en tout cas que si à ce jour la circoncision des hommes ne fait pas l'objet de beaucoup de débat, l'excision par contre se trouve au cœur des conflits dans plusieurs sociétés africaines contemporaines. Plusieurs films en font le moteur de toute ou une partie de leur intrigue. Finzan et Moolaadé évoqués ci-dessus sont de ceux-là. Nous avons là l'évidence, s'il en faut, que l'inflexibilité de certaines pratiques culturelles séculaires ne favorise pas pour autant le vécu harmonieux des rapports sociaux de sexe dans les sociétés africaines.

Comme autre privilège, l'on évoque l'importance sociale que la femme tirerait en Afrique, pour ainsi dire, de sa fécondité. Son statut gynécologique fait d'elle la pourvoyeuse de la vie indispensable à la survie de sa communauté. Elle est avant tout perçue comme mère et c'est en tant que telle que s'explique la fonction politique de la reine-mère par exemple. Au-delà de ce statut symbolique et honorifique, il convient de souligner que c'est malheureusement aussi en tant que mère que s'est constitué et s'est rigidifié le mythe de « la place de la femme au foyer ».

¹⁶⁷ Jacques Maquet et Georges Balandier. Dictionnaire des civilisations africaines. Paris : Fernand Hazan, 1968, p. 172.

Considérée comme la mamelle nourricière de toute la famille, la femme porte souvent seule le poids des activités domestiques, surtout dans les sociétés traditionnelles où les hommes les traitent comme des moyens de production des biens en même temps que des creusets de la procréation et de l'assouvissement des désirs. La femme devient le lieu de l'élaboration de plusieurs mythes qui essaient de circonscrire ses fonctions et d'expliquer ses relations avec le monde qui l'entoure. Ce mythe de sa place comme celui de sa faiblesse et d'autres encore sont repris et développés par Elizabeth Janeway¹⁶⁸ qui démontre leur ancrage et leur manipulation sociaux.

Luce Irigaray¹⁶⁹ va plus loin que Janeway en nommant et en critiquant les codes des relations affectives, du droit, de la linguistique, de la religion, des sciences, des arts, tous préjudiciables à l'harmonie dans les rapports sociaux de sexe. Irigaray n'est pas tendre avec ses mots quand il s'agit par exemple de pourfendre la médiation de l'homme qui détruit pour son plaisir l'intégrité des relations intersubjectives et riches de concorde et de bonheur entre une mère et sa fille. Celle-ci est arrachée et transformée en objet avec une valeur marchande. Irigaray recourt au mythe de Korè-Perséphone pour expliquer le sort de la jeune fille détachée de sa mère par certaines institutions sociales. Il nous paraît indiqué de citer ici largement l'auteur parce que son regard se présente comme un arrêt sur plus d'une situation en Afrique où le patriarcat est solidement enraciné. Presque tous les films africains du réalisme social de la classification de Manthia Diawara ayant pour thème la femme trouveraient un motif pour leur explication dans ce fragment de texte :

La scolarité, écrit-elle, le monde social de l'entre-hommes, la culture patriarcale fonctionnent pour les petites filles comme l'Hadès pour Korè-Perséphone. La petite fille est enlevée à sa mère pour un contrat entre dieux-hommes. Le rapt de la fille sert à l'établissement du pouvoir

¹⁶⁸ La place des hommes dans un monde d'hommes. Paris : Denoël/Gonthier, 1972.

¹⁶⁹ Luce Irigaray, Le temps de la différence. Paris : Librairie Générale Française, 1989.

des dieux-mâles et à l'organisation de la société patriarcale. Mais ce rapt représente un viol, un mariage sans consentement de la fille ni de la mère, une appropriation de la virginité de la fille par le dieu des enfers, un interdit de parler imposé à la fille et à la mère, une descente pour elle(s) dans l'invisible, l'oubli, la perte d'identité et la stérilité spirituelle... Le patriarcat a ainsi détruit le lieu le plus précieux de l'amour et de la fécondité... L'enfer apparaît un résultat d'une culture qui a anéanti le bonheur sur la terre en renvoyant l'amour, y compris le divin, dans un au-delà de nos relations présentes. (122-123)

La fonctionnalité de ce mythe est assez féconde. Les propos d'Irigaray sont un tableau assez fidèle de nombreuses pratiques du genre au quotidien en Afrique, pratiques que rien ne justifie, selon l'auteur : « Les justifications données pour expliquer cet état de choses sont inexactes » (122). Il s'ensuit que ces situations influencent les attitudes et le comportement des femmes, ce qui donne lieu à un conditionnement psychologique dont Karen Horney souligne les conséquences du point de vue des rapports sociaux de sexe.

Sans doute est-ce osé que d'affirmer comme Georg Simmel qu'endossent Karen Horney et les féministes que toute notre civilisation est masculine, parce que l'Etat, les lois, la religion, les sciences, la morale sont des créations des hommes. Selon cette approche, ces catégories sont définies comme faisant partie du patrimoine de l'humanité, mais en réalité, leur configuration est masculine. « *Supposing that we describe these things, viewed as absolute ideas, by the single word 'objective', we then find that in the history of our race the equation objective = masculin is a valid one*¹⁷⁰. » [Supposons que nous décrivions ces choses, perçues comme des idées absolues par l'unique mot 'objectif' ; l'on réalise alors que dans l'histoire de notre espèce, objectif = masculin est une équation valide].

Cette opinion qui de toute apparence, n'admet pas de concession permet néanmoins à ses tenants de déduire des conséquences intéressantes du point de vue des

¹⁷⁰ Karen Horney. Feminine Psychology. New York : W. W. Norton & Company, 1967, p. 55-56.

conduites et des attitudes dans l'inévitable cohabitation de l'homme et de la femme. A cet effet, Horney soutient que la psychologie de la femme a toujours été considérée du point de vue de l'homme et par rapport à ses intérêts. La femme devient le lieu de projection des désirs, des souhaits, voire des déceptions de l'homme. Le facteur important à relever dans cette démarche critique est la nature de la réponse ou de la réaction de la femme à ce comportement de l'homme. Horney écrit : « *A very important factor in the situation is that women have adapted themselves to the wishes of men and felt as if their adaptations were their true nature. That is, they see or saw themselves in the way that their men's wishes demanded of them; unconsciously, they yielded to the suggestion of masculine thought* » (56-57). [Un facteur très important de la situation est que les femmes se sont conformées aux souhaits des hommes et ont ressenti leur adaptation comme faisant partie de leur véritable nature. C'est-à-dire qu'elles se comportent ou se sont comportées selon les attentes des hommes ; inconsciemment, elles ont cédé à la pensée masculine.]

L'image ainsi encadrée par cette conclusion est révélatrice de plus d'une situation dans les communautés traditionnelles africaines et donne à comprendre combien il est difficile à la femme de secouer un mode de pensée qui s'est cristallisé aussi bien dans son esprit que dans celui de l'homme comme une vérité absolue qui se traduit par des pratiques sociales intangibles, inviolables. A la lumière des thèses de Karen Horney, nous pouvons reprendre pour la préciser une question que nous avons posée antérieurement du point de vue des représentations de la femme par les artistes masculins.

Quelle légitimité peut-on conférer à l'éthique masculine ou au point de vue des hommes ? Dans quelles mesures le regard d'Ousmane Sembene dans Emitaï ou celui de Med Hondo dans Sarraounia ne porte-t-il pas, même de manière inconsciente, les

stigmates de la perception que les hommes ont de la femme ? Les deux cinéastes s'inspirent-ils tout simplement de ce qui s'est passé en restant neutres – si seulement ils peuvent le rester – ou alors les images de leurs films expriment-elles une idéologie, une démarche de déconstruction de leur part de la dichotomie masculin/féminin malgré ce que pourraient en penser les féministes ? Nous y reviendrons, même si d'ores et déjà, nous pouvons relever que les questions soulevées paraissent complexes : « des films sur les femmes par les hommes, de quoi se mêle-t-on ? », peut-on imaginer comme question de la part de l'éthique féministe. La connaissance de l'autre préoccupe par exemple Ann Kaplan qui examine l'ambivalence du post-colonialisme dans trois films dont Chocolat qui est plutôt un regard de femme, Claire Denis, sur un moment de la présence coloniale française au Cameroun (154-173). Avouons que la neutralité peut être interprétée comme une complicité du statu quo, tandis qu'une prise de position 'déconstructionniste' pourrait être perçue comme une approche, une coloration ou une exaltation sympathique, voire tout simplement une caricature des problèmes des femmes.

Car tout texte, qu'il soit de fiction ou pas, qu'il soit en images ou en mots, est un véhicule de culture. Nelly Richard fait fort de nous mettre en garde contre la puissance idéologique des textes : « *The forms through which culture speaks using words and images – the systems of signs that communicate culture and the webs of messages that socially transmit it – embody and defend interests prejudicially linked to certain hegemonic representations, reinforcing lines of power, dominance, and authority.* »¹⁷¹

[Les formes par lesquelles la culture parle – les systèmes de signes qui communiquent la culture et les toiles de messages qui la transmettent socialement – incarnent et défendent

¹⁷¹ Nelly Richard. Masculine / Feminine. Practices of Difference(s). Durham : Duke University Press, 2004, p. 1.

des intérêts préalablement liés à certaines représentations hégémoniques, renforçant des lignes de pouvoir, de domination et d'autorité.] Dans tous les cas, la lecture des textes masculins ayant pour sujet les femmes ne saurait échapper à l'éthique féministe, ce qui nous ramène encore à une situation dichotomique.

En déplaçant le débat dans l'espace plus générique de la culture, Nelly Richard se démarque du biologique et du social comme facteurs déterminants de distinction des différences dans les rapports sociaux de sexe. Le culturel, creuset des systèmes symboliques, recouvre tout cet ensemble selon Luce Irigaray. Son éthique nous permet de conclure ces considérations théoriques en soulignant que nous devons nous garder de toute attitude réductionniste dans l'approche des questions relevant des rapports sociaux de sexe : « La libération des femmes déborde très largement le cadre des luttes féministes qui en restent trop souvent de nos jours à la critique du patriarcat, à l'entre-femmes ou à la revendication à l'égalité aux hommes sans proposer des valeurs nouvelles pour vivre la différence sexuelle avec justice, civilité, fécondité spirituelle ». (14)

Pour notre part, l'aperçu théorique qui précède éclaire certains aspects des relations hommes/femmes. De la même manière, une étude de Chandra Talpade Mohanty montre combien il est délicat, voire maladroit de constituer les femmes en un melting-pot pour procéder à une analyse globale de leurs problèmes¹⁷². C'est dire le poids des cultures et des identités dans l'approche de ces questions. Ainsi informé, nous pouvons dépasser les situations liées à l'« univers traditionnel de casseroles et de langes¹⁷³ » des femmes africaines pour appréhender les rapports sociaux de sexe dans la perspective de

¹⁷² Chandra Talpade Mohanty. « Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses. ». Third World Women and the Politics of Feminism. Chandra T. Mohanty & al. (Eds.). Bloomington : Indiana University Press, 1991, pp. 51-80.

¹⁷³ Extrait du journal New York Times Magazine de juin 1969, repris par Elizabeth Janeway, La place des femmes dans un monde d'hommes. p. 13.

l'ensemble de cette étude qui est historique et politique. Notre analyse des films s'intéresse par conséquent aux images de la femme saisie dans la dimension politique. Comment vit-elle cette dernière ? Quelle est sa place par rapport aux préoccupations du pouvoir et du nationalisme ?

I- AVEC OU SANS LA COLONISATION : OPPRESSION

Guimba, Keita et Emitaï exposent un univers où la femme est prise dans un réseau de règles définies et contrôlées par les hommes. Autant dire qu'elle n'a jamais évolué que dans une situation de subordination. L'action des deux premiers films nous transporte à une époque pré-coloniale, tandis que le temps de l'histoire du troisième est la période de l'occupation française. A l'une ou l'autre ère, le pouvoir et la culture de l'homme prévalent. On peut même dire que la douleur vécue par la femme est doublement ressentie durant la colonisation, situation que nous caractérisons de « colonie dans la colonie » en empruntant une expression de Sheila Rowbotham¹⁷⁴.

Trois images de femmes sont frappantes dans Guimba de par leur proximité du pouvoir et leur contribution à l'intrigue : Meya et sa fille Kani, respectivement épouse et fille de Mambi, Sadjio, fille esclave du tyran Guimba. Ce dernier a jeté son dévolu sur Meya et Kani. Par elles arrive le malheur de l'expulsion du royaume de Mambi, époux et père frustré dans son orgueil. Il le manifeste ouvertement en s'opposant au souverain.

On le voit, à l'intersection du pouvoir incarné par Guimba et de l'opposition menée par Mambi, se trouvent deux femmes, non comme médiatrices d'un quelconque conflit de gestion des affaires du royaume par exemple, mais plutôt comme objets de convoitise, de tiraillement et de désir des hommes. Malgré un sursaut d'orgueil de Meya

¹⁷⁴ Sheila Rowbotham. Women, Resistance and Revolution. New York : Vintage Books Edition, 1972, p. 200.

qui tient tête à Guimba tel que nous avons décrit la scène dans la première partie de cette étude, les femmes adoptent un profil bas dans le film. Kani manifeste de la résistance en disant « non » à son alliance au fils de Guimba. Et quand courageusement elle s'échappe du royaume poursuivie par Guimba, pour se réfugier dans les montagnes, on peut voir dans cette révolte un début de prise en charge de son propre destin. Malheureusement, elle retombe très vite sous l'autorité des hommes. L'exploit qu'elle vient de réaliser en semant Guimba est anéanti par les chasseurs qui, en découvrant sous son voile la femme qu'elle est, s'exclament d'étonnement et la renvoient sans politesse au milieu des autres femmes pendant qu'ils tiennent conseil avec Mambi. Sans la consulter, ce dernier l'offre en récompense à qui renverserait Guimba pour libérer le royaume de la tyrannie. Le beau rôle ici concerne la politique et la femme est tenue à l'écart des débats.

S'agissant de Sadjio, elle est la seule femme qui vit dans des conditions de servitude à l'intérieur du palais, Guimba et son fils n'ayant pas d'épouses. Guimba se sert d'elle pour envoyer un colis provocateur à Siriman Keita. Enervé, celui-ci dégainé son couteau et s'acharne sur Sadjio. Il l'aurait certainement châtiée si la population autour d'eux n'était intervenue pour le retenir. Elle tombe à genoux, front au sol et recroquevillée telle une tortue aux pieds de Siriman Keita, elle pleure son sort de femme esclave. Cette scène montre les images de la véritable condition de la femme devant l'homme, fut-il Guimba ou Siriman : la soumission à la volonté et aux désirs du mâle considéré dans toutes les situations comme le maître. Après l'avoir humiliée, Siriman Keita qui a engagé un duel à mort avec le souverain déguise Sadjio et la renvoie au palais pour séduire Guimba. Le piège fonctionne à merveille.

La femme est alors un instrument dont l'homme se sert pour parvenir à ses fins. Elle est convaincue que l'homme est le plus fort et le sera toujours. Avec l'homme, elle ne peut que ruser pour obtenir quelque résultat, fut-il sans ampleur. Ainsi en est-il des projets de Kani que Guimba se propose d'épouser. Nous avons relevé que son père l'a promise à Siriman en cas de victoire dans le duel politique qui l'oppose à Guimba. Mais Mambi reste inquiet quant à l'issue du combat et s'en ouvre à sa fille. Kani est debout devant son père qui reste assis. Elle lui dit sa confiance en Siriman dont elle ne doute pas de la puissance. Mais en cas d'échec, elle épouserait Guimba pour l'éliminer et libérer le royaume de Sikati de la tyrannie.

Son projet et son ambition sont assez nobles au regard de leur portée politique. Mais elle ne les réalise pas parce que le dernier mot revient à l'homme Siriman qui tue Guimba, affranchit du coup le peuple, et épouse Sadjio. Nous ne voudrions pas minimiser le rôle louable de Kani du point de vue de la prise de conscience de son oppression et des efforts qu'elle entreprend pour se libérer. Notre préoccupation porte sur les structures de l'oppression contrôlées par les hommes. Ici encore, Kani offre de travailler pour la liquidation de la tyrannie qui est une structure d'oppression. Ne serait-ce pas un coup d'épée dans l'eau si cette tyrannie devrait être remplacée par une autre ? Toute structure patriarcale ne tend-t-elle pas vers la dictature ? A cet égard, quand Melissa Thackway pense que « *traditions of political involvement and power sharing were reinforced in the past by the existence of matrilineal structures that gave women a significant societal role and status*¹⁷⁵ » [Les traditions de la participation politique et du partage du pouvoir étaient renforcées dans le passé par l'existence des structures matrilineaires qui

¹⁷⁵ Melissa Thackway. *Africa shoots back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington : Indiana University Press, 2003, p. 149.

accordaient aux femmes un rôle et un statut sociaux significatifs], il y a lieu de se demander pour s'en inquiéter, si ces structures matrilinéaires et leurs pouvoirs supposés ne ressemblent pas à un régime d'autonomie sous le contrôle de la superstructure patriarcale. Ce qui change, c'est tout simplement le degré de l'oppression.

On le voit, l'émancipation et la libération de la femme tiennent encore de la responsabilité de l'homme. Avec Kani devant son père dans le tableau ci-dessus, nous avons l'une des trois scènes du film qui donnent l'illusion de la domination de la femme, mais une domination formelle et éphémère, car vide de pouvoir. Les deux autres scènes sont, pour l'une, une contre-plongée où l'image de Guimba est dominée par celle de Meya, et pour l'autre, l'image du même Guimba traînant dans la poussière aux pieds de Sadjio son esclave. Nous avons décrit ces scènes dans le chapitre premier de la deuxième partie de cette étude. Dans les deux positions, le souverain déclare ses sentiments et sa volonté ou alors gémit de passion amoureuse. C'est ici une image de la femme perçue comme objet de désir, chose que l'on se propose d'acquérir, fut-ce au prix des attitudes les plus serviles. La réussite de l'homme signifie plus d'oppression pour la femme, car elle est tout simplement ce dont on se sert, mais qui manque de dignité. Sur ce plan, Keita présente des similitudes avec Guimba.

Dans ce film comme dans le précédent, trois visages de femmes sont mis en évidence : il s'agit de la femme-buffle, mère de Sogolon la laide, de Sogolon, la mère de Djata et de Sassouma Berete, la mère de Dankaran, Djata et Dankaran étant fils du souverain de Mande Maghan Kon Fatta Konaté et princes héritiers. Une quatrième figure ne manque pas d'intérêt non plus : Sita, la mère du petit garçon Mabo et l'épouse de Boubacar Konaté. Mais son rôle se limite aux questions domestiques où elle finit par

l'emporter sur son mari en usant de l'arme du divorce. Seules les trois premières retiennent notre attention de par leur implication dans la gestion et le destin politiques du royaume. L'histoire de Djéliba le griot peint les femmes comme des instruments d'un pouvoir qu'elles ne gèrent pas. Soit elles ne sont que des creusets qui génèrent des hommes du pouvoir, soit elles participent dans une moindre mesure à la prise des décisions, mais dans l'ombre, ce qui les rend invisibles le cas échéant.

Tout part de la femme-buffle qui sème la terreur dans le royaume de Do. Une lutte à mort l'oppose aux chasseurs, tous des hommes ; et tous ceux qui ont tenté de l'approcher ont payé de leur vie leur témérité. Nonobstant son aspect tragique, la situation traduit un déséquilibre de force favorable à la femme. Un problème se pose quant à l'appréciation des actes dont les femmes sont à l'origine. Pour Karen Horney, *« in the most varying fields, inadequate achievements are contemptuously called 'feminine,' while distinguished achievements on the part of women are called 'masculine' as an expression of praise. »* (56) [Dans des domaines les plus variés, de médiocres réalisations sont considérées avec mépris comme féminines, tandis que des réalisations exceptionnelles de la part des femmes sont traitées de masculines en signe de louange]. Dans le cas d'espèce où la femme-buffle défait tous les hommes des plus courageux et des mieux armés, elle reçoit des attributs de 'sorcière' avec toutes les connotations péjoratives dont le concept est chargé en termes de mal et de magie. Nous revivrons la même pratique avec Sarraounia.

L'histoire de Djéliba construit ainsi l'image de la femme comme un être maléfique dont on craint et réprouve les pouvoirs. Elle en vient à coopérer avec les hommes pour contribuer à sa propre mort en tombant sous leurs coups. Ressort

dramatique, certes puisqu'il faut que l'histoire avance, mais du point de vue des relations conflictuelles entre les sexes, le dernier mot revient aux hommes. Il reste néanmoins de la femme-buffle les pouvoirs que les mystères de son intimité gynécologique lui ont permis de transmettre à Sogolon qui les transmettra à son tour à son fils.

Nous avons analysé antérieurement les étapes traversées par Sogolon pour engendrer Djata. A chacune d'elles, elle a eu à affronter victorieusement des hommes pour finir par céder à leur domination et à leur désir. Mais c'est une femme méprisée et marginalisée depuis son royaume de Do à cause de sa laideur. Le roi de Mande ne l'épouse que par obéissance à la prophétie qui prédit que de Sogolon va naître un grand souverain. Ce présage et la naissance de Djata valent à Sogolon davantage de mépris, cette fois-ci de quelqu'une de son sexe : Sassouma Bereté, la première femme du roi.

La position de cette dernière par rapport au pouvoir est celle d'une femme qui fait partie de l'entourage immédiat du roi, mais sans attribution réelle. On la voit assise auprès de Maghan Kon Fatta Konaté durant la visite du chasseur mystérieux. Cette cérémonie prend l'allure d'une séance d'audience officielle durant laquelle le roi consulte de temps en temps son griot tandis que Sassouma est toute silencieuse, ignorée du roi. Mais en matière d'intrigue de palais, elle est très active et efficace. Sans doute Sassouma participe-t-elle à la gestion des affaires du royaume par son fils qui a succédé au roi décédé, mais ce n'est jamais au grand jour. Elle reste dans l'ombre de son fils Dankaran. Craignant pour le destin politique de celui-ci, elle manigance et obtient le transfert du griot de Djata, et plus tard, l'exil de ce dernier et de toute sa famille.

Sassouma Bereté et Sogolon sont toutes les deux des mères qui se soucient du devenir de leurs enfants, tous les deux des princes au premier degré. Sogolon est brisée

par le handicap de Djata tandis que Sassouma met tout en œuvre pour assurer le trône de son fils. Dans la lutte, elle n'agit jamais pour elle-même. Elle s'offre plutôt comme un instrument de protection du pouvoir de l'homme, fut-il un fils. Elle s'attaque à aussi faible qu'elle, puisqu'elles sont toutes les deux des femmes dans une communauté fortement patriarcale ; qui pis est, Sogolon ne dispose d'aucun moyen de rétorsion contre elle. De ce fait, c'est beaucoup plus contre la prophétie qui fait de Djata l'héritier légitime du trône des Mande que se bat Sassouma. Josef Gugler anticipe sur l'univers du film pour tirer du contexte historique cette conclusion qui justifie non seulement le rôle des femmes dans la 'fabrication' des souverains, mais aussi les craintes et les efforts déployés par Sassouma dans le film pour barrer la voie du pouvoir à Djata. « *Sundjata will succeed because of the occult powers Sogolon has passed on to him*¹⁷⁶. » [Soundjata réussira grâce aux pouvoirs occultes que Sogolon lui a transmis.]

Comme on le voit, les images des femmes dans Guimba et Keita montrent des femmes qui à l'époque pré-coloniale se battent pour la plupart tout en restant subjuguées par un ordre politique contrôlé par le patriarcat. Sous la colonisation, la lutte des femmes requiert un supplément d'énergie, car elles doivent faire face à deux forces oppressives : l'omniprésente autorité du mâle qui se radicalise mais de manière larvée en fonction de ses propres misères devant le nouvel ordre colonial qui les étouffe tous. Des images d'Emitaï ou de Frantz Fanon l'attestent.

C'est un truisme de signaler que la colonisation et la politique s'imbriquent. Au regard de leur sexe, comment se sont comportés les différents groupes face au régime imposé par le colonisateur ? Emitaï construit le tableau d'une réaction spontanée des

¹⁷⁶ Josef Gugler. African Film. Re-Imagining a Continent. Bloomington : Indiana University Press, 2003, p. 39.

femmes aux défis qui se posent à un moment précis à la société dans son ensemble : verser une quantité impressionnante de leur récolte de riz pour soutenir l'effort de guerre ou subir les sanctions de l'administration coloniale. En cachant le riz, les femmes posent un acte politique de résistance aux abus du pouvoir. Dans des propos repris par Melissa Thackway, Cheick Oumar Cissoko analyse la situation contemporaine des femmes et affirme que les femmes ont toujours été plus rapides à réagir aux injustices sociales depuis l'ère coloniale (150). Les images d'Emitaï le confirment. La production est une affaire des femmes, nous l'avons démontré pour marquer comment dans la division du travail par catégorie de sexe, l'essentiel des activités incombe aux femmes.

Leur dynamisme ne trouve aucun écho favorable du côté des hommes qui se distinguent par leur passivité et par des réunions qui n'en finissent pas sous le baobab à palabres. Le montage contraste l'activisme des femmes avec le fatalisme des hommes. Ils boivent en glosant sur les rigueurs de la vie sous la colonisation. Et quand ils s'échappent devant l'avancée des troupes coloniales en abandonnant les femmes, c'est pour se réfugier au sanctuaire des esprits où sacrifices et jérémiades alternent sans que les dieux rendent leur verdict dans le procès que les hommes leur soumettent, à savoir, quelles attitudes adopter devant les exigences de l'homme blanc.

Djiméko est le seul à se détourner des esprits pour s'engager dans l'action et le choc contre le colonisateur. Mais faute d'un armement adéquat et d'un esprit d'organisation, il succombe. Après cette tentative, seules les femmes occupent l'espace dans le bras de force qui les oppose aux troupes. Elles sont cernées et séquestrées dans leur propre village, complètement coupées de l'élite politique traditionnelle composée uniquement des hommes. Elles n'ont que leur courage pour résister, ce qui finit par

obtenir quelques maigres résultats : elles réussissent par leur solidarité et par le silence comme leur unique arme à mettre à rude épreuve les nerfs des tirailleurs et de leurs commandants blancs. Les images les montrent affalés de fatigue. Les femmes réussissent également à plonger les hommes dans un dilemme. Plus d'un homme est disposé à céder aux exigences du colonisateur. Mais la résistance des femmes est dissuasive : elle maintient les hommes dans leur recours à l'intervention des esprits qui ignorent tous les sacrifices qu'on leur fait et demeurent silencieux. Sont-ils des esprits qui oppriment au lieu d'être favorable aux sollicitations de leurs adeptes ? On pourrait bien le croire.

Emitaï est le nom de la divinité responsable des cieux et de la guerre au panthéon traditionnel. Les vieux qui constituent le cercle fermé des initiés ont réussi à entrer en communication avec les dieux par l'esprit de Djimeko alors blessé au cours de l'affrontement avec les troupes coloniales. Dans ce rituel, la réaction des esprits a été de foudroyer le chef pour manque d'obéissance à leur égard. Leur silence est significatif dans les moments cruciaux où le village agonise et a besoin d'eux. Sembene consacre de longues scènes à la description des rituels, ce qui constitue une manière pour lui de célébrer la culture des Diola, selon des explications reprises par David Murphy¹⁷⁷. La question se pose de savoir où sont passés les dieux ? Que représentent-ils en réalité ? Le titre du film porte toute cette interrogation qui fait écho à leur silence. Les femmes, plus portées vers la praxis que les hommes, n'ont pas attendu la médiation des esprits pour entrer spontanément en rébellion contre l'autorité coloniale.

Dans ce sens, les femmes dans Emitaï écrivent l'histoire, contrairement à des hommes exagérément passifs à l'exception de Djiméko. L'attitude des femmes montre

¹⁷⁷ David Murphy. Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction. Trenton : Africa World Press, 2000, p. 168.

selon nous que le respect de la culture ne devrait pas signifier la soumission à ses aspects rétrogrades. Cette opinion s'éclaire mieux avec le traitement que Sembene fait des dieux. S'il les respecte, il tient néanmoins à préciser : « Le sens de mon film, c'est qu'il appartient aux hommes de décider de leur destin, pas aux dieux¹⁷⁸. » Les femmes le comprennent qui, selon Murphy, doublent leur rôle de mères et de pourvoyeuses d'un rôle politique par la radicalisation de leur résistance à l'ordre colonial injuste. Un problème cependant se pose lié au silence des femmes dans le film.

Nous avons avancé que le silence est sans aucun doute une arme redoutable qui permet de tenir secret la cachette du riz. Mode subversif de communication au sein de l'utilisation du discours articulé, le silence constitue néanmoins une faiblesse. Nous pensons que la construction de la résistance silencieuse de la femme dans Emitaï est symptomatique de la double oppression de la femme du fait de sa double colonisation. La femme se bat cependant que persiste son éloignement de l'environnement des hommes. Essayons de le démontrer.

Le silence des femmes dans la rébellion est une forme d'absence et d'exclusion. En parlant, l'on affirme sa présence au monde. Or dans Emitaï, les femmes chantent plus qu'elles ne parlent. Or les chants stimulent le moral des combattants, mais, n'ont jamais organisé ou coordonné une action. Aussi peut-on voir dans l'absence de la voix articulée l'absence d'organisation pour l'efficacité d'une action de masse telle que celle dans laquelle les femmes sont engagées. Les femmes sont maintenues à la marge du discours contrôlé dans le film par les colons et les vieillards du sanctuaire. Le seul moment où elles parlent c'est dans le générique lorsque deux d'entre elles quittent le village pour aller dans la savane chercher le jeune homme qui s'y est réfugié pour échapper au

¹⁷⁸ Ousmane Sembene cité par David Murphy, p. 168.

recrutement forcé. Le discours est une affaire d'hommes dans la société traditionnelle. La femme n'y prend pas part. Sembene ébranle sérieusement le rôle conventionnel du féminin et réussit à déconstruire l'image de la femme qui accepte passivement la domination. Mais à aucun moment du film les structures du patriarcat ne se sentent menacées. Les vieux au sanctuaire s'inquiètent plutôt pour leur orgueil devant les femmes s'ils cèdent aux revendications de l'administration coloniale. Mais le maintien des femmes en dehors du circuit des débats sur le devenir de la communauté demeure un domaine réservé et inviolable.

Un autre problème qui mine l'action politique de la femme dans le film réside dans l'absence d'un leader. L'on sait la passion d'Ousmane Sembène pour le héros collectif¹⁷⁹. Dans la plupart de ses œuvres cependant, les groupes qui agissent ont un porte-parole qui organise l'action. C'est le cas de Bakayoko à la tête des cheminots du chemin de fer 'Dakar-Niger', ou de Penda à la tête des femmes des mêmes ouvriers dans Les bouts de bois de Dieu, C'est le cas du Sergent-chef Diatta à la tête des tirailleurs dans le film Camp Thiaroye, c'est le cas de l'aveugle qui, aidé de son jeune guide, dirige les handicapés mendiants dans le film Xala.

Mais dans Emitaï, les femmes ne bénéficient d'aucun encadrement. L'action politique a besoin d'un responsable qui canalise les énergies et les efforts dans le cadre d'une organisation avec des objectifs bien définis. C'est dire qu'au plan de l'efficacité de l'action, la spontanéité n'est malheureusement pas porteuse, que ce soit dans le discours ou dans les opérations sur le terrain. L'absence d'un leader apparaît comme le résultat de la privation de la parole dont les femmes sont victimes. Pour qu'elles soient à la source

¹⁷⁹ A titre d'exemples, on peut citer le roman Les bouts de bois de Dieu (1960), les films Xala et Camp Thiaroye.

des initiatives, les restrictions qu'imposent les attitudes des hommes à la créativité des femmes doivent disparaître. Le mâle doit s'éloigner de l'environnement physique de la femme ou mourir dans le cas extrême. Il nous semble que l'ensemble du film est une construction de ce renversement des rôles, mais pas du tout réussi en raison des questions que soulève ce dernier.

De ce point de vue, Sembène entreprend depuis le générique de faire disparaître progressivement les hommes. Les jeunes sont emmenés de force à la guerre, l'un des deux jeunes enfants est tué, tous les hommes sont fusillés à la fin. Mais, ils ne sont pas tous morts. Dans la scène où les femmes miment la prise du pouvoir, elles forment un cercle autour du jeune garçon survivant. Ce dernier montre le potentiel de force et l'espoir que représentent pour le futur les enfants dans les efforts de la lutte de libération. Les deux enfants ont participé aux luttes d'une part comme témoins pouvant rapporter ce qui s'est passé, d'autre part comme acteurs en soutenant les femmes dans leur résistance. Le jeune garçon est le centre du cercle, position du noyau ou de l'élément principal. Il figure à notre sens un symbole qui soulève plus d'une question. Ecarter tous les hommes pour ne laisser qu'une société de femmes c'est compromettre la fonction de reproduction et condamner la société à disparaître. Mais en gardant le jeune garçon en vie, Sembène ne souscrit-il pas à la perpétuation de l'ancien ordre social qui maintient la femme sous le contrôle des hommes ? L'enfant est le seul par ailleurs à détenir un fusil alors que les femmes ont des lances ; la puissance du fusil par rapport à la lance, n'est-ce pas le maintien de l'inégalité, de la puissance et de la domination du mâle ? L'autorité patriarcale préservée ne va-t-elle pas resurgir et se développer ?

De là à conclure que dans les représentations du féminin, le regard masculin entretient une idéologie de domination qui installe la femme dans une situation de dépendance et de souffrance, l'éthique féministe n'hésite pas, comme on peut le constater avec la problématique des images des femmes dans Frantz Fanon.

Dans ce film, les images des femmes se déploient dans le cadre de l'organisation méthodique des luttes nationalistes. Les scènes où les femmes apparaissent dans cette situation de lutte ne font pas partie de la trame du film. C'est un cas d'intertextualité auquel Isaac Julien le réalisateur a recours pour illustrer son propos. Soulignons, juste à titre de rappel ce que nous avons eu à examiner au chapitre deux de la deuxième partie de cette étude : ces images sont des inserts, des plans ou des scènes empruntés à d'autres films et en l'occurrence La bataille d'Alger (1965) du réalisateur italien Gillo Pontecorvo. Ce sont des images qui appuient dans le film l'analyse du regard par Julien.

A propos du regard, Assia Djébar évoque celui de la femme algérienne qui en laissant tomber son voile, peut rivaliser désormais avec le regard du mâle. « *Yesterday, the master made his authority felt in the closed, feminine spaces through the single presence of his gaze alone, annihilating those of other people. In turn, the feminine eye when it moves around is now, it seems, feared by the men.* » (138). [Hier, le maître imposait son autorité par la simple présence de son unique regard dans des espaces féminins clos, effaçant les regards des autres. A son tour, quand le regard féminin se déplace, il semble maintenant redouté par les hommes.] Assia Djébar peut ensuite saluer l'héroïsme des femmes dans leur participation à la révolution algérienne. « *In the history of Algerian resistance struggles... numerous episodes, indeed, show women warriors who left the traditional role of spectator. Their formidable look would prod the men's*

courage. » (144). [Dans l'histoire des luttes de la résistance algérienne, de nombreux épisodes montrent en fait des femmes combattantes qui ont abandonné leur rôle de spectatrices. Leur formidable comportement a pu stimuler le courage des hommes]. Les images des scènes reprises dans Frantz Fanon sont le reflet des activités débordantes des femmes durant la guerre d'indépendance.

Cette action féminine, décisive pour l'issue de certaines victoires, n'a pas toujours été appréciée par tous, et tout particulièrement par la frange masculine qui pensait que les femmes ne sont pas faites pour la guerre. Jill Vickers évoque à juste titre les soupçons qui régissent les rapports entre les femmes et les hommes durant les moments rudes des luttes nationalistes. Selon Vickers, les mouvements féministes condamnent généralement le contrôle et la manipulation des femmes par les organisations nationalistes dominées par les hommes¹⁸⁰.

A cet égard, un personnage du film d'Isaac Julien reproche à Frantz Fanon qui a participé comme on le sait à la révolution algérienne ses penchants patriarcaux. C'est une polémique qui s'ouvre quant on considère la position sans équivoque de l'auteur de Les damnés de la terre sur le rôle à jouer par les femmes et leur place dans l'action révolutionnaire et surtout nationaliste. Il écrit notamment :

L'armée n'est jamais une école de guerre, mais une école de civisme, une école politique... Il faut profiter du service national civil et militaire pour élever le niveau de la conscience nationale, pour détribaliser, unifier. Dans un pays sous-développé, on s'efforcera le plus rapidement possible de mobiliser les hommes et les femmes. Le pays sous-développé doit se garder de perpétuer les traditions féodales qui consacrent la priorité de l'élément masculin, sur l'élément féminin. Les femmes recevront une place identique aux hommes non dans les articles de la constitution, mais dans la vie quotidienne, à l'école, à l'usine, dans les assemblées...

¹⁸⁰ Lire l'analyse de Jill Vickers dans le chapitre 9, « Feminists and Nationalism » dans Gender, Race and Nation : A Global Perspective. Vanaja Dhruvarajan & Jill Vickers (Eds.). Toronto : University of Toronto Press, 2002, pp. 247-272.

L'expression vivante de la nation, c'est la conscience en mouvement de l'ensemble du peuple. C'est la praxis cohérente et éclairée des hommes et des femmes. La construction collective d'un destin, c'est l'assomption d'une responsabilité à la dimension de l'histoire¹⁸¹. 145-147.

Il nous a paru nécessaire de citer longuement Fanon pour montrer comment son discours tranche nettement avec d'autres formes discursives et idéologiques qui après les indépendances dans les pays africains, masquent les problèmes des rapports sociaux de sexe entre autres en détournant l'attention des individus. Ato Quayson le souligne clairement : « *Particularly in Africa, the dominant forms of political discourse have operated mainly in a quasi-metaphysical language of Good v. Evil, of Chaos v. Order ... In the hands of politicians this has served as a necessary simplification that obscures the real complexities of what takes place in the political domain*¹⁸². » [En Afrique particulièrement, les formes dominant du discours politique ont exploité principalement le langage quasi métaphysique du Bien contre le Mal, du Chaos contre l'Ordre. Entre les mains des politiciens, ceci a servi à une simplification propre à masquer les complexités de ce qui se passe effectivement dans le domaine politique.]

Quant à l'impact de ces manœuvres politiciennes sur le statut des femmes combattantes, Sheila Rowbotham estime que c'est quand les luttes de libération nationale ont donné naissance aux mouvements révolutionnaires que le véritable problème de la libération de la femme s'est posé. Sur un ton proche de celui de Ato Quayson, elle soutient que les femmes ont dû faire face aux dirigeants mâles au sein des mouvements de libération. « *Perhaps they accept the participation of women actually while they are fighting imperialism, but they tend to see the future society as one in which women are put*

¹⁸¹ Tiré du chapitre 3, *Mésaventure de la conscience nationale*, Les damnés de la terre. Paris : La Découverte. 1985, pp. 145-147.

¹⁸² Ato Quayson. Postcolonialism. Theory, Practice or Process ?. Cambridge : Polity Press, 1999, p. 94.

back firmly in their place. Women are made to carry babies. These alien ideas of 'emancipation' came with the white man. » (205) [Peut-être acceptent-ils véritablement la participation des femmes pendant qu'ils combattent encore l'impérialisme. Mais ils tendent à envisager la future société avec les femmes remises fermement à leur place. Les femmes sont faites pour s'occuper des bébés. Ces idées d'émancipation sont venues du blanc.]

Dans ces conditions, la frustration des femmes est profonde et proportionnelle à leur engagement lors des combats. Les images de Frantz Fanon montrent tous les risques qu'elles ont pris à se déguiser et à porter des bombes dans des quartiers occidentaux, à cacher des combattants poursuivis ou à transporter des armes aux militants sur la scène même des missions à remplir. Face au peu de considération que les hommes accordent aux femmes au lendemain de la victoire, Assia Djebar déplore la loi du silence (133-134), David Theo Goldberg¹⁸³ évoque une situation d'invisibilité et d'impuissance, tandis que Ella Shohat voit les racines du mépris dans l'absence déjà des femmes dans les instances de prise de décisions des structures dirigeantes des mouvements de libération. Il en résulte des entraves à l'émancipation de la femme durant la période post coloniale. Ann McClintock fait écho à Shohat en relevant que « *women who are not empowered to organize during the struggle will not be empowered to organize after the struggle*¹⁸⁴. » [Les femmes qui n'ont pas été investies du pouvoir d'organisation lors des luttes ne seront investies d'aucun pouvoir d'organisation après les luttes.]

¹⁸³ David Theo Goldberg. « In/Visibility and Super/Vision. Fanon on Race, Veils, and Discourses of Resistance ». Fanon : A critical Reader : Lewis Gordon R & al. (Eds.). Cambridge : Blackwell Publishers, 1996, p. 195.

¹⁸⁴ Ann McClintock est citée par Ella Shohat. « Post-Third-Worldist Culture : Gender, Nation, and the Cinema ». Feminist Genealogies. Colonial Legacies, Democratic Futures. Chandra T. Mohanty & al. (Eds.). New York : Routledge, 1997, pp. 183-209.

Nous inférons avec Sheila Rowbotham que la réaction d'exclusion des femmes par les hommes après les luttes nationalistes est un retour au vieux réflexe de l'oppression masculine qui précède, vit avec la colonisation qu'il traverse et lui survit. Après avoir subi la double colonisation, les femmes retrouvent l'ancien régime patriarcal répressif et paye le prix fort de la culture de la résistance, pourtant noble dans ses principes.

Si les mouvements féministes puisent dans le post-structuralisme pour rejeter les oppositions binaires à partir desquelles l'ordre patriarcal ou colonial construit des idéologies de domination, ces mouvements trouvent dans la théorie post-coloniale une alliée dont l'action est orientée vers la déconstruction des mêmes oppositions. C'est dans cette mouvance que Leela Gandhi reprenant Edward Saïd, peut écrire :

*The culture of resistance finds its theoretical and political limit in the chauvinist and authoritarian boundaries of the postcolonial nation-State... which reverses, and so merely replicates the old colonial divisions of racial consciousness. Moreover, in its exclusively anti-Western focus, anti-colonial nationalism deflects attention away from internal orthodoxies and injustices*¹⁸⁵. »

[La culture de la résistance trouve son cadre théorique et politique dans les limites du chauvinisme et de l'autorité de la nation post coloniale qui inverse ainsi et reproduit tout simplement les anciennes divisions coloniales de la conscience raciale. De plus, en se fixant exclusivement sur le rejet de l'Occident, le nationalisme anti-colonial détourne l'attention des orthodoxies et des injustices internes.]

On peut déduire que dans ces conditions, le nationalisme est pris en otage par l'élite masculine qui définit ses objectifs de gestion en fonction des intérêts de ses membres. Pour Saïd, un tel système ne peut être remis en cause qu'en entreprenant sa propre autocritique afin d'orienter son attention sur les abus des droits des classes opprimées telle que celle des femmes. Les images de la femme dans Sarraounia montrent du nationalisme un visage plus humain.

¹⁸⁵ Leela Gandhi. Postcolonial Theory. A Critical Introduction. New York : Columbia University Press, 1998, p. 81-82.

II- MED HONDO ET L'ETHIQUE DU REDRESSEMENT

Med Hondo développe-t-il une éthique féministe ? On peut le penser au regard des expressions '*womanist male director*' et '*womanist film*'¹⁸⁶ que Melissa Thackway emprunte aux féministes pour caractériser le cinéaste mauritanien et son film. Est-ce parce qu'il explore les thèmes liés à la situation des femmes ou est-ce parce qu'il présente ces dernières de manière favorable ? Sans doute faut-il considérer les deux raisons pour comprendre la sympathie de la critique féministe pour Sarraounia et son réalisateur. Melissa Thackway le classe aux rangs des cinéastes qui parient sur l'émancipation de la femme comme l'une des solutions indispensables au progrès de l'Afrique (166). Joignant l'acte à la pensée, Med Hondo construit dans un environnement de rapports sociaux de sexe et de tension portée à son paroxysme par les horreurs perpétrées par les Français, une image de Sarraounia qui contraste en plusieurs points avec les images des femmes dans Emitaï par exemple. Elle guide, elle parle et débat, elle organise, elle construit, elle est indépendante. Si les images sont positives, les commentaires qui les accompagnent de la part d'une certaine catégorie de protagonistes sont cependant loin de l'être. Commençons par ce dernier volet.

Les commentaires émanent des ennemis de Sarraounia. On peut les scinder en deux catégories : les peuples autres que les Aznas d'une part, les Français et leurs tirailleurs de l'autre. Les deux groupes ont cependant la même perception de Sarraounia : tous la redoutent d'abord par ouï-dire. Les exploits militaires de la reine sont plus éloquents que les images. Au sein des peuples ennemis des Aznas et parmi les tirailleurs, « sorcière » est le terme qui revient régulièrement pour la désigner. A ce concept, les officiers français ajoutent l'expression « ce n'est qu'une femme ». Les noirs ne

¹⁸⁶ Elle tient le terme 'womanist' de Alice Walker. Voir Africa Shoots Back. p. 150.

l'emploient pas. Les connotations culturelles liées à l'usage de ces termes doivent être ici prises en considération.

Pour les noirs, à l'emploi du terme « femme » se rattachent les prédicats de « faiblesse, peur, fragile... » Or, comment les Sokotos par exemple qui ont été vaincus par Sarraounia peuvent-ils l'utiliser sans être ridicules ? On ne tombe pas devant un faible quand on est fort. Pour les officiers blancs, imbus de leur supériorité en armement et du complexe d'infériorité inculqué chez les colonisés, ils peuvent traiter Sarraounia de tous les termes en attendant d'en découdre avec elle. Aussi, pour remonter le moral des troupes qui frémissent à la moindre évocation du nom de la reine, essaient-ils de les convaincre que « ce n'est qu'une femme ».

Le terme de sorcière par contre désigne une magicienne, une femme dotée de pouvoirs occultes et surtout maléfiques. Elle est au-dessus de toute force humaine ou de n'importe quelle armée ; elle a partie liée avec les forces de l'invisible et défie le temps et l'espace. L'on craint ses maléfices. Pour l'arrêter, l'on doit être soi-même un sorcier ou un puissant féticheur. Les Français l'appellent 'sorcière' sans trop y croire, par rationalisme, peut-être, mais beaucoup plus par mépris. Le capitaine Voulet déjà grisé par une série de massacres sur son parcours, repousse toutes les propositions qui lui sont faites de dévier le trajet pour éviter la rencontre avec Sarraounia. Ce qu'elle représente avec ses fétiches et la crainte qu'elle inspire, Jean-François Rolland l'a aussi bien exprimé par écrit que les images de Med Hondo :

Alors que toute la province s'était soumise, les indigènes de Lougou et de Tougana prétendaient barrer le passage aux Français. Restés fidèles à l'animisme dans une région islamisée depuis longtemps, ils vivaient sous l'emprise d'une reine-sorcière, la Sarraounia. Celle-ci avait envoyé un message insultant à la mission, promettant aux « chiens » qui enfreindraient ses interdictions de tapisser de leurs peaux son trône

d'argile. Le pays craignait ces Aznas, ces païens, tapis dans leur refuge que les sortilèges rendaient inexpugnable¹⁸⁷.

C'est en définitive l'image d'une reine des maléfices que les ennemis de Sarraounia développe d'elle, mais un personnage qui se singularise au sein du groupe auquel elle appartient. Femme exceptionnelle aux yeux de l'adversaire, elle l'est aussi pour ses partisans et son peuple. C'est une héroïne qui développe une éthique du devoir et de l'action politiques. En cela réside selon nous ses valeurs essentielles.

Au nom de cette éthique, elle repousse toute vie de couple avec Barka son soupirant. L'on peut voir dans ce rejet une perte de féminité de sa part. Mais pour se réaliser pleinement, elle a choisi de se libérer des liens d'une vie de couple. Sa lutte pour la dignité, la justice et la liberté valent bien ce prix. A aucun moment, elle ne fait de discrimination dans son armée qui compte des hommes et des femmes. Elle songe plutôt à fédérer où à unir les groupes divers qui la soutiennent dans son action. A aucun moment, les hommes qui l'entourent ne remettent en cause son autorité. Elle reçoit plutôt des renforts masculins à la fin du film. L'affirmation suivante de Margaret R. Higonnet résume la manière dont Sarraounia vit les rapports sociaux de sexe dans son royaume et dans l'action : « *The roles men and women play not only are complementary or capable of inversion but are doubled by individuals playing both at once. Women and men function as mutual signifiers and signifieds*¹⁸⁸. » [Les rôles des hommes et des femmes sont non seulement complémentaires ou interchangeableables, mais aussi joués simultanément par des individus. Les femmes et les hommes fonctionnent comme des signifiants et des signifiés mutuels.]

¹⁸⁷ Jean-François Rolland. *Le grand capitaine*. Paris : Bernard Grasset, 1976, p. 13.

¹⁸⁸ Carolyn G. Heilbrun and Margaret R. Higonnet. (Eds.). *The Representation of Women in Fiction*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1983, p. xviii.

Les valeurs que Sarraounia défend n'ont pas de frontières. Elle inquiète ou convainc selon le parti de chacun, mais au bout du compte, elle prend une dimension mythique. Dans une interview à propos intitulée « *Sarraounia : An Epic of Resistance* » [Sarraounia, une épopée de la résistance] et conduite par Françoise Pfaff, Med Hondo dissipe toute idée d'une apologie ou d'une extrême exaltation de la reine.

*To people who don't know African history, my film might seem the hagiography of an African queen. This would be totally inaccurate. It is not a hagiography. The nineteenth-century Sarraounia was the way I described her – noble and dignified, with a staunch will for independence. She would not stand any sort of domination. Everything in my film is strictly true.*¹⁸⁹

[A ceux qui ignorent l'histoire de l'Afrique, mon film paraîtrait comme l'hagiographie d'une reine africaine. Ceci serait totalement inexact. Ce n'est pas une hagiographie. La Sarraounia du XIX^e siècle était telle que je l'ai décrite, noble et digne, avec un esprit d'indépendance à toute épreuve. Elle ne supportait aucune forme de domination. Tout dans mon film est strictement vrai.]

Au-delà de Emitaï et de Sarraounia qui constituent la matière de l'analyse dans cette troisième partie, nous avons exploré les autres films du corpus pour examiner la représentation de la figure de la femme face aux exigences de son environnement historique et politique. Le point nous permet de réaliser que l'héroïne est d'abord polymorphe, ensuite tragique et enfin combattante.

Polymorphe, elle est représentée soit par une entité collective, comme dans Emitaï, soit par un individu, comme dans Sarraounia. Mais quelle que soit la forme qu'elle prend, l'héroïne ne connaît pas de solitude : Kani bénéficie du soutien de son père, de sa mère, de la communauté des chasseurs ; les femmes dans Emitaï forment une

¹⁸⁹ Françoise Pfaff. « Sarraounia : An Epic of Resistance » (Interview with Med Hondo). With Open Eyes. Women and African Cinema. Kenneth W. Harrow. (Ed.). Amsterdam : Rodopi B. V., 1997, pp. 149-158.

grappe ; la reine Sarraounia est solidement entourée de son peuple et de son armée. Mais cette situation ne les met pas à l'abri du malheur.

Tragiques, les héroïnes sont soumises à des forces et à des contraintes à la fois endogènes et exogènes qui les installent dans le malheur et la tristesse. A l'exception de Sarraounia, elles subissent au plan des rapports sociaux de sexe, des injustices nées des idéologies qui structurent leurs différentes communautés et que contrôlent des élites mâles peu disposées au partage des privilèges ou aux concessions. Par ailleurs, la présence des étrangers agressifs crée un environnement ouvertement oppressif pour tous, mais doublement pour les héroïnes qui doivent se battre ou périr.

Combattantes, les héroïnes se dressent contre les structures qui les étouffent. Certaines gagnent comme Kani dans Guimba ; d'autres connaissent une victoire provisoire, mais amère, comme les femmes qui se saisissent des lances tandis que leurs hommes portent des paniers de riz et sont tous fusillés quelques instants plus tard ; d'autres encore comme Sarraounia sont secouées, mais réussissent à se ressaisir et à se reconstituer. Dans l'ensemble, si aucune héroïne ne succombe, beaucoup souffrent moralement. Néanmoins, la construction de l'image d'une femme forte dans Emitaï et dans Sarraounia tout particulièrement est un signal fort aux structures d'aliénation et une pierre blanche dans la réécriture de l'histoire de l'Afrique.

CONCLUSION GENERALE

REECRITURE, TEMOIGNAGE ET (RE) CONSTRUCTION

Outre les techniques cinématographiques à l'œuvre et largement examinées dans le fonctionnement des films tout le long de cette étude, l'ensemble des rapports de ces derniers avec leurs univers de référence et le projet de chaque réalisateur font de chaque texte un acte de réécriture, de témoignage et de construction. Nous aimerions insister sur ces trois aspects dans cette conclusion.

Un acte de réécriture

Commentant Camp Thiaroye d'Ousmane Sembène, David Murphy affirme que le cinéma intervient dans les sphères historique et politique pour permettre d'exprimer une histoire que le silence imposé par une répression brutale a étouffée¹⁹⁰. Les œuvres de Dani Kouyaté, Cheick Oumar Cissoko, Charles Najman et les autres ne dissimulent pas la volonté des réalisateurs de faire du cinéma un acte d'intervention. Med Hondo relevait que « *the story of Sarraounia has been totally ignored by Westerners, but fortunately, there are archives and books which enable us to unearth the past*¹⁹¹ ». [L'histoire de Sarraounia est totalement ignorée des Occidentaux ; mais des archives et des livres existent qui nous permettent heureusement d'exhumer le passé].

Mais les cinéastes sont avant tout des artistes. Nous ne devons pas perdre de vue cette réalité que Pierre Sorlin¹⁹² se fait fort de nous rappeler. Tout film historique est une fiction ; même fondé sur des archives et des documents authentiques, il demeure en grande partie une reconstruction imaginaire. De ce point de vue, on peut dire avec Sorlin

¹⁹⁰ David Murphy. Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction. Trenton : Africa World Press, 2000, p. 163.

¹⁹¹ Med Hondo dans une interview avec Françoise Pfaff. « Sarraounia. An Epic of Resistance ». With Open Eyes. Women and African Cinema. Kenneth W. Harrow (Ed.). Amsterdam : Rodopi. Pp. 151-158.

¹⁹² Pierre Sorlin. Gladiator. Film and History. Malden : Blackwell Publishing Ltd, 2004.

qu'il n'a pas de référent, car il est tout simplement une œuvre d'art. C'est sous cet angle que nous avons essayé de considérer en grande partie les films de notre corpus. Toutefois, le cinéaste qui choisit de faire œuvre d'histoire peut « rendre à la société une histoire dont l'institution l'a dépossédée¹⁹³ ». La précision de Marc Ferro nous permet de voir dans nos films une stratégie de réécriture, et selon les propres termes de Ferro, une lecture cinématographique de l'histoire politique de l'espace africain et antillais.

Redécouvrir la construction des nations et les mœurs politiques des Etats pré coloniaux, conter la vilenie et la bassesse des tyrans ou le sens du devoir et la grandeur des sages, ouvrir des brèches dans les carnets secrets de la colonisation pour révéler leurs atrocités, redessiner et redire les moments tumultueux des mouvements nationalistes de l'Afrique contemporaine, exposer les lâchetés et les idéologies de ses dictateurs et des complices africains du néocolonisme, exprimer le militantisme des femmes dans des contextes répressifs, c'est ce que revendiquent et exercent en toute liberté les cinéastes dans les œuvres que nous avons retenues. Leur stratégie aura consisté à partir des histoires ou des destins tragiques individuels – sauf Ousmane Sembene dans Emitaï – pour réécrire l'histoire collective. Les grilles de lecture retenues nous auront permis de démonter dans les films les techniques de construction de ces personnages exceptionnels, et d'analyser les structures qui supportent le tragique de leur histoire et confèrent à la vision du monde des cinéastes leur intelligibilité.

Que produit ce travail de réécriture à son terme? La reconstruction d'une chaîne de tristesses, de malheurs, de morts : c'est la douleur et l'exil dans Keita, la solitude, la misère et la mort dans Royal bonbon, la nation-boucherie dans Allah Tantou, les massacres dans Guimba et Lumumba, les calamités de la guerre et de la colonisation dans

¹⁹³ Marc Ferro. Cinéma et histoire. Paris : Denoël/Gonthier, 1977, p. 19.

Frantz Fanon, Emitaï et Sarraounia. Pourquoi reconstituer et restituer un tel tableau d'horreurs ? Ne développe-t-il pas plutôt l'idée d'une Afrique tragique ? On peut l'imaginer. Mais la manière dont le tragique est représenté dans les films n'aboutit pas nécessairement à l'afro pessimisme ou à la fatalité, voire au mythe du roi-nègre¹⁹⁴. Il s'est agi de témoigner.

Un acte de témoignage.

Dans le domaine du cinéma, les images de l'histoire de l'Afrique n'ont connu d'épaisseur que celle qu'ont voulu leur donner le colonisateur et son idéologie de domination : « *Dominant cinema has spoken for the 'winners' of history, in films which idealized the colonial enterprise as a philanthropic 'civilising mission' motivated by a desire to push back the frontiers of ignorance, disease and tyranny... Thus Africa was imaged as a land inhabited by cannibals*¹⁹⁵ ». [Le cinéma dominant a parlé pour les vainqueurs de l'histoire par des films qui ont idéalisé l'entreprise coloniale comme une mission civilisatrice et philanthropique motivée par le désir de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie et de la tyrannie. Ainsi, l'Afrique était représentée comme un espace peuplé de cannibales.] C'est témoigner contre le mensonge que Sembène, Achkar, Hondo, Peck et les autres engagent leur liberté d'artistes.

Ils récupèrent la vérité enfouie, fut-elle horrible, pour montrer qu'à l'heure du visuel, il n'est plus possible de mentir. Souvenons-nous des déclarations de Caliban à son

¹⁹⁴ Pierre Alexandre montre comment le mythe du roi nègre est le produit de la propagande impérialiste ou de la mission civilisatrice coloniale ; il écrit : « A lire certaine presse, il semble que la conception populaire européenne des systèmes politiques africains se limite à une idée-force (ou farce) : 'Ils sont incapables de se gouverner eux-mêmes', et à une image, celle du roi nègre, tyran comique et sanguinaire, affublé d'un frac et d'un casque de pompier, et singeant dérisoirement les chefs d'Etats 'civilisés' ». Les Africains. Initiation à une longue histoire et à de vieilles civilisations, de l'aube de l'humanité au début de la colonisation. Paris : Lidiis1981, p. 185.

¹⁹⁵ Ella Shohat and Robert Stam. Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media. New York : Routledge, 1994, p. 373.

maître blanc, Prospero : « Prospero, tu es un grand illusionniste : le mensonge, ça te connaît. Et tu m'as tellement menti, menti sur le monde, menti sur moi-même que tu as fini par m'imposer une image de moi-même, un sous-développé, un sous-capable... Voilà comment tu m'as obligé à me voir, et cette image, je la hais, elle est fausse » (88-89). Dans Sarraounia, les officiers blancs démystifiés par leurs tirailleurs tentent la récupération par le mensonge : les noirs ne doivent pas découvrir qu'ils sont des hommes comme eux. Ils doivent continuer à les considérer comme des envoyés de Dieu. Mais cela ne leur réussit pas. Les soldats élaborent eux-mêmes leur propre évaluation de la situation et exécutent le capitaine Voulet, l'illusionniste.

Ainsi, par leur propre regard, les cinéastes redressent le statut du passé auquel il donne de la substance. Cette entreprise leur réussit bien, comme en témoignent la censure d'Emitaï et de Sarraounia par les autorités françaises qui attestent par cet acte de la pertinence de la représentation de quelques moments sombres de la colonisation et de la contemporanéité de cette dernière.

Dans son dernier message à son épouse, Patrice Lumumba a écrit avec optimisme : « L'histoire dira un jour son mot, mais ce ne sera pas l'histoire qu'on enseignera aux Nations Unies, Washington, Paris ou Bruxelles, mais celle qu'on enseignera dans les pays affranchis du colonialisme et ses fantoches. L'Afrique écrira sa propre histoire et elle sera au Nord et au Sud du Sahara une histoire de gloire et de dignité¹⁹⁶. »

L'acte de décolonisation de l'histoire de l'Afrique est à peine entamé. Les cinéastes sont par leurs œuvres des acteurs de ce processus. Ils donnent à leur manière

¹⁹⁶ Lettre reprise dans sa version anglaise par Thomas Kanza. The rise and Fall of Patrice Lumumba. London : Rex Collings Ltd, 1977. pp. 377-378.

une voix à l'histoire : puisqu'il s'est agi des héros individuels dans cette étude, en les représentant, les cinéastes élargissent, il nous semble, la carte d'une mythologie africaine à la fois symbolique et fonctionnelle, mais anéantie par les contingences de l'esclavage, de la colonisation, des structures sociales rigides et répressives. Dans Le grand blanc de Lambaréné (1994) par exemple, Bassek Ba Kobhio démontre comment le Dr Schweitzer – le grand blanc, titre suggestif de héros blanc – étouffe chez le jeune Koumba, le potentiel du héros noir en gestation. Deux textes nous permettent d'illustrer ce viol de l'histoire des héros et de la mythologie africaine. Ce sont des appréciations des militaires français sur les qualités exceptionnelles de Samory¹⁹⁷. La première oraison vient d'un groupe de soldats français :

Mort bien douce, sans doute, pour celui qu'on a appelé avec juste raison l'Attila du Soudan. Samory mort en beauté en plein combat eût peut-être pu, malgré sa sinistre réputation de bourreau et d'incendiaire, personnifier aux yeux des Noirs et entretenir dans leur esprit l'idée d'indépendance et de lutte contre les Blancs. Captifs de ces derniers, il devait par contre sombrer rapidement dans l'oubli.

C'est entre les lignes que nous lisons les qualités du héros Samory dans ce texte qui se veut de détraction. Le second texte est d'un officier supérieur, le Général Baratier dont les louanges sincères soulignent la valeur de l'histoire des peuples :

Samory ! Son nom est presque aussi célèbre en France qu'au Soudan et sa renommée n'a pas été usurpée !... Son arrivée au pouvoir tient de la légende, son règne relève de l'épopée !... Ce conquérant que les Noirs, s'ils eussent connu l'histoire, auraient comparé à Napoléon a trouvé son « Sainte Hélène » dans l'île de l'Ogooué sur laquelle il avait été relégué¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Samory a été en Afrique occidentale un grand organisateur d'empire qui a résisté durant le dernier quart du XIX^e siècle à la pénétration française. Cf. Nazi Boni. Histoire synthétique de l'Afrique résistante. Paris : Présence Africaine, 1971, pp. 221-261.

¹⁹⁸ Les deux textes sont cités par Nazi Boni. Histoire synthétique de l'Afrique résistante. pp. 261.

Ces deux textes illustrent la place et les fonctions des héros dans l'histoire d'un peuple : ils servent à la constitution de la mémoire collective et de l'imaginaire, et sont des catalyseurs des aspirations et des actions des individus, acteurs de la construction du destin social.

Un acte de construction.

Ousmane Sembène tout comme Med Hondo et les autres cinéastes sont convaincus que le cinéma est une école, soulignant en cela la dimension pédagogique de leurs œuvres. Med Hondo précise :

Sarraounia interested us because of the past ; but what we were most interested in was making the present speak... There are individuals who try to unite people... Sarraounia was made so that people could reflect upon the present , based on the past. If you don't know the past, you cannot adequately measure the present, much less prepare for the future. (156-157)

[C'est en fonction du passé que Sarraounia nous a intéressés. Mais nous étions beaucoup plus intéressés à faire parler le présent. Il existe des gens qui essaient d'unir les peuples. Sarraounia a été réalisé pour faire penser le présent à partir du passé. Si vous ignorez le passé, vous ne pouvez pas mesurer convenablement le présent, et à plus forte raison préparer le futur.]

Sauver les héros de l'oubli pour instruire le présent afin de préparer l'avenir, tel est le pacte pédagogique par lequel nous pouvons résumer le discours de Djéliba à Mabo dans Keita de Dani Kouyaté ou l'histoire du bouffon dans Royal bonbon de Charles Najman. Dans cette même perspective, Josef Gugler signale comment Cheick Oumar Cissoko informe le présent en racontant dans Guimba une histoire d'abus de pouvoirs et la quête d'une société de justice (15). Acte donc de connaissance, l'histoire des héros instruit les peuples qui désormais savent les sources des dérives et des faiblesses, la montée des passions et la plongée dans les horreurs, mais aussi les devoirs et les sacrifices nécessaires à la sauvegarde de la dignité.

En dernière analyse, le travail que Manthia Diawara a entrepris en se fondant sur la thématique pour dresser une typologie des films africains contemporains peut être poursuivi sur le plan formel au regard de ce qui résulte de nos observations au cours de l'étude. Les traces des affinités formelles et structurelles que révèle le rapprochement des textes de notre corpus méritent un examen approfondi de la part des critiques. Des travaux sur les formes de l'expression dans les cinémas d'Afrique et des Antilles existent ; mais ils sont peu portés vers une approche intégrative. Les affinités stylistiques relevant de l'oralité dans Keita et Guimba, la subjectivité qui envahit le style dans Frantz Fanon, Lumumba et Allah tantou et qui constitue une subversion des formes conventionnelles ou classiques du documentaire au cinéma, la structure identique dans le traitement des images dans Emitaï et Sarraounia, la fantaisie dans le traitement des sujets graves et les formes du merveilleux dans Emitaï et Royal bonbon, voilà autant de pistes qui pourraient se révéler fécondes.

BIBLIOGRAPHIE

I- Films (Corpus)

- Achkar, David. Allah Tantou. 1991.
- Hondo, Med. Sarraouina. 1986.
- Julien, Isaac. Frantz Fanon: Black Skin, White Mask. 1996.
- Kouyaté, Dani. Keita. L'héritage du griot. 1995.
- Najman, Charles. Royal-Bonbon. 2002.
- Peck, Raoul. Lumumba: la mort du prophète (Documentaire). 1992.
- Sembene, Ousmane. Emitai. 1971.
- Sissoko, Cheick Oumar. Guimba. 1995.

II- Ouvrages, revues et articles

- Agel, Henri. L'espace cinématographique. Paris: Jean Pierre Delarge, Editions Universitaires. 1978.
- Albera, François. Eisenstein et le constructivisme russe. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1990.
- Alexandre, Pierre. Les Africains. Initiation à une longue histoire et à de vieilles civilisations, de l'aube de l'humanité au début de la colonisation, Paris: Editions Lidis, 1981.
- -----, "Griot". Dictionnaire des civilisations africaines. Georges Balandier et Jacques Maquet (Ed.). Paris: Fernand Hazan, 1968, pp. 192-194.
- Anta Diop, Cheikh. L'Affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine. Paris : Unesco, 1981.
- Appiah, Kwame Anthony. In my Father's House : Africa in the Philosophy of Culture. Oxford : Oxford University Press, 1992.
- Aumont, Jacques. (Ed.). La mise en scène. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.
- -----, "La mise en scène: de la correspondance des arts à la recherche d'une spécificité" in La mise en scène. Jacques Aumont (Ed.). Bruxelles: De Boeck et Larcier, 2000, pp. 5-10.
- Bakari, Imruh., Cham, Mbye. (Eds). African Experiences of Cinema. London: British Film Institute, 1996.
- Balandier, George., Maquet, Jacques. Dictionnaire des civilisations africaines. Paris: Fernand Hazan, 1968.
- Barthes, Roland. The Fashion System. London: Jonathan Cape Ltd, 1985.
- -----, Le degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie. Paris: Seuil, 1964.
- -----, L'aventure sémiologique. Paris: Seuil, 1985.
- -----, S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- -----, Mythologies. Paris : Seuil, 1957.
- -----, Système de la mode. Paris : Seuil, 1967.
- Bellour, Raymond., Clément, Cathérine. Claude Lévi Strauss. Paris: Gallimard, 1979.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale 2. Paris: Gallimard, 1974.

- Bertens, Hans. Literary Theory. The Basics. New York: Routledge, 2001.
- Boni, Nazi. Histoire synthétique de l'Afrique résistante. Paris: Présence Africaine, 1971.
- Bordwell, David., Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction. 6th ed. New York: McGraw Hill, 2001.
- Bronckart, Jean-Paul. Le fonctionnement des discours. Neuchatel-Paris: Delachaux & Niestle, 1985.
- Cameron, James. How to Read a Film. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Cancel, Robert. "Come Back South Africa: Cinematic Representations of Apartheid over Three Eras of Resistance". Focus on African films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 15-32.
- Césaire, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. Paris: Présence Aricaine, 1971.
- -----. La tragédie du roi Christophe. Paris: Présence Africaine, 1970.
- -----. Une tempête. Paris: Seuil, 1969.
- -----. Une saison au Congo. Paris: Seuil, 1967.
- -----. Toussaint Louverture La révolution française et le problème colonial. Paris : Présence Africaine, 1962.
- -----. Et les chiens se taisaient. Paris : Présence Africaine, 1956.
- -----. Discours sur le colonialisme. Paris : Présence Africaine, 1955.
- Cham, Mbye. "Film and History in Africa: A Critical Survey of Current Trends and Tendencies". Focus on African films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 48-68.
- -----. Ex-Iles. Essays on Caribbean cinema. Africa World Press Inc. : Trenton, 1992.
- Cham, Mbye., Andrade-Watkins, Claire. (Eds.). Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema. Cambridge: MIT Press, 1988.
- Colapietro, Vincent M. Glossary of Semiotics. New-York: Paragon House, 1993.
- Cole, Hubert. Christophe King of Haïti. New York: The Viking Press, 1967.
- Cornevin, Robert. Histoire de l'Afrique. Tome II. L'Afrique précololaie: 1500-1900. Paris: Payot, 1966.
- Crosta, Suzanne. "Etat de recherches et orientations nouvelles du cinéma francophone ouest-africain: 1980-2000". Présence Francophone n° 57 (2001): 87-106.
- Dagenais, Huguette., Piché, Denise. (Eds). Women, Feminism and Development. Montreal : McGill Queen's University Press, 1994.
- Delaveau, B., Mongne,t C., Salifou, A. Décolonisation et problèmes de l'Afrique indépendante, Paris : EDICEF, 1989.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- Dhruvarajan, Vanaja., Vickers, Jill. (Eds.). Gender, Race and Nation. : A Global Perspective. Toronto : University of Toronto Press, 2002.
- Diawara, Manthia. African Cinema, Politics and Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- -----. "African Cinema and Decolonzation". The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. Okwui Enwezor (Ed.). Munich: Prestel Verlag, 2001, pp. 346-350.
- Diop, Birago. Les contes d'Amadou Koumba. Dakar: Présence Africaine, 1961.

- Dubroca. La vie de Toussaint-Louverture, chef des noirs insurgés de Saint-Domingue. Paris: Dubroca Libraire, 1802.
- Diouf, Mamadou. "L'invention de la littérature orale. Les épopées de l'espace soudano-sahélien". Études Littéraires. Volume 24 No 2 Automne 1991. 29-39.
- Domenach, Jean-Marie. Le retour du tragique. Paris: Seuil, 1967.
- Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.
- Ducrot, Oswald., Todorov, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972.
- Durand, Philippe. Cinéma et montage. Un art de l'ellipse. Paris: Les Editions du Cerf, 1993.
- Eco, Umberto. Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris: Bernard Grasset, 1985.
- ----- . A theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Erasmus, Desiderius: The Praise of Folly. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Fanon, Frantz. Peau noire, masques blancs. Paris : Seuil, 1952.
- ----- . Les damnés de la terre. Paris : La Découverte, 1985.
- Ferro, Marc. Cinéma et histoire (Le cinéma agent et source de l'histoire). Paris: Denoël/Gonthier, 1977.
- Fontanille, Jacques. Sémiotique et littérature. Essais de méthode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- Foucault, Michel. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Gallimard, 1972.
- ----- . Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966.
- Gabara, Rachel. "Mixing Impossible Genres: David Achkar and African AutoBiographical Documentaty". New Literary History 34. 2003.
- Gadjigo, Samba. "Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future". Focus on African films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 33-47.
- ----- . "Ousmane Sembène et le cinéma politique". Présence Francophone n° 57 (2001): 78-86.
- Gandhi, Leela. Postcolonial Theory. A Critical Introduction. New York: Columbia University Press, 1998.
- Gardey, Delphine., et Löwy, Ilana. (Eds). L'invention du naturel. Les sciences de la fabrication du féminin et du masculin. Paris : Editions des Archives Contemporaines, 2000.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- Germain, François. L'art de commenter une tragédie. Paris: Foucher, 1965.
- Glissant, Edouard. Le discours antillais. Paris: Gallimard, 1997.
- Goldberg, David Theo. « In/Visibility and Super/Vision. Fanon on Race, Veils, and Discourses of Resistance ». Fanon : A critical Reader : Lewis Gordon R & al. (Eds.). Cambridge : Blackwell Publishers, 1996.
- Goldmann, Lucien. Le Dieu caché. Paris: Gallimard, 1959.
- Goodwin, James. Eisenstein, Cinema, and History. Chicago : University of Illinois Press, 1993.
- Goody, Jack. The Interface Between the Written and the Oral. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- Gravel, Pierre. Pour une logique du sujet tragique. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- Griggs, Earl Leslie. Prator, Clifford H. Henry Christophe and Thomas Clarkson. A Correspondence. New York: Greenwood Press Publishers, 1968.
- Gugler, Josef. "Fiction, Fact and the Critic's Responsibility: Camp de Thiaroye, Yaaba, and The Gods Must be Crazy". Focus on African films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004, pp. 69-85.
- -----, African Film. Re-imagining a Continent. Bloomington : Indiana University Press, 2003.
- Hardy, Georges. Histoire sociale de la colonisation française. Paris : Larose, 1953.
- Harrow, Kenneth W. (Ed.). With Open Eyes. Women and African Cinema. Amsterdam : Rodopi B. V., 1997.
- Heilbrun, Carolyn G., Higonnet, Margaret R. (Eds.). The Representation of Women in Fiction. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1983
- Hugon, Anne. Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine. Paris : Armand Colin, 1998.
- Irigaray, Luce. Speculum. De l'autre femme. Paris : Les Editions de Minuit, 1974.
- -----, Le temps de la différence. Paris : Librairie Générale Française, 1989.
- Janeway, Elizabeth. La place des hommes dans un monde d'hommes. Paris : Denoël/Gonthier, 1972.
- Jewheti, Jedi Shemshu. « The Invention of Africa and Intellectual Neocolonialism ». http://www.africawithin.com/carruthers/invention_of_africa.htm
- Julien, Eileen. "Terrains de Rencontre: Césaire, Fanon, and Wright on Culture and Decolonization". Yale French Studies (The French Fifties). N° 98, pp. 149-166.
- Kane, Cheikh Amidou. L'aventure ambiguë. Paris: Julliard, 1961.
- Kanza, Thomas. The Rise and Fall of Patrice Lumumba. Conflict in the Congo. London: Rex Collings Ltd, 1977.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. L'énonciation. De la subjectivité dans le langage. Paris: Armand Colin, 1980.
- Kobélé Keita, Sidiki. Ahmed Sékou Touré. L'homme et son combat anti-colonial, 1922-1958. Conakry: Editions S. K. K., 1998.
- Kraus, Cynthia. « La bi-catégorisation par sexe à l'épreuve de la science. Le cas de la recherche en biologie sur la détermination du sexe chez les humains ». L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin. Delphine Gardey et Ilana Löwy (Eds). Pris : Editions des Archives Contemporaines, 2000.
- Kuyper, Eric (De). "Une invention méconnue au XIXe siècle: la mise en scène". La mise en scène. Jacques Aumont (Ed.). Bruxelles: De Boeck et Larcier, 2000, pp. 14-24.
- Leclercq, Emmanuel. "Afrique 1990-2002: état des lieux du cinéma militant". Les Temps Modernes. N°s 620-621, août-novembre 2002, pp. 526-544.
- Leiris, Michel. L'Afrique fantôme. Paris: Gallimard, 1934.
- Levy-Bruhl, Lucien. L'âme primitive. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958.
- -----, Mythologiques. Le cru et le cuit. Paris: Plon, 1964.
- Lotman, Juri. Semiotics of Cinema. Michigan: University of Michigan, 1976.
- Maingueneau, Dominique. Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Bordas, 1986.

- McClintock, Ann. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism.'" Social Text 31/32, 1992, p. 84-98.
- Martin, J. R. "Making History. Grammar for Interpretation". Re/reading the Past. Critical and Functional Perspectives on Time and Value. Martin. J. R., Wodak Ruth (Eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003. 19-57.
- Mateso, Locha. La littérature africaine et sa critique. Paris: A. C. C. T. et Karthala, 1986.
- Metz, Christian. Langage et cinéma. Paris: Larousse, 1971.
- ----- . Essais sur la signification au cinéma. Paris: Klincksieck, 1968.
- ----- . The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- ----- . "La grande syntagmatique du film narratif". Communications, 8. L'analyse structurale du récit. Paris: Seuil, 1981.
- Mohanty, Chandra Talpade. « Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses. ». Third World Women and the Politics of Feminism. Chandra T. Mohanty & al. (Eds.). Bloomington : Indiana University Press, 1991, pp. 51-80.
- Morel, Jacques. La tragédie. Paris: Armand Colin, 1964.
- Mudimbe, V. Y. The Invention of Africa. Bloomington : Indiana University Press, 1988.
- Murat, Inès. Trans. Frances Frenaye. Napoleon and the American Dream, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981.
- Murphy, David. Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction. Trenton: Africa World Press, 2000.
- Nash, Mark. "The Modernity of African Cinema". The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. Enwezor Okui (Ed.). Munich: Prestel Verlag, 2001, pp. 339-346.
- Ng, Cécilia. « Women and Rice Production in West Malaysia ». Women, Feminism and Development. Huguette Dagenais & Denise Piché. (Eds.) Montreal : McGill Queen's University Press, 1994 : pp. 181-203.
- Niang, Sada. "Le cinéma d'Afrique et sa critique". Notre Librairie: Cinémas d'Afrique n° 149 (octobre-décembre 2002): 68-74.
- Nzongola-Ntalaja, Georges. The Congo From Leopold to Kabila. A People's History. New York: Zed Books Ltd, 2002.
- Pfaff, Françoise. Twenty-five Black African Filmmakers. Westport, CN: Greenwood, 1988.
- ----- . The Cinema of Sembene Ousmane, a Pioneer of African film. Westport, CN: Greenwood, 1984.
- ----- . (Ed.). Focus on African Films. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- ----- . « Sarraounia : An Epic of Resistance ». With Open Eyes. Women and African Cinema. Kenneth W. Harrow. (Ed.). Amsterdam : Rodopi B. V., 1997, pp. 149-158.
- Pignarre, Robert. Histoire de la mise en scène. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Paris: Seuil, 1970.
- (Sans auteur). Ti koze sou istwa peyi Dayiti (Précis d'histoire d'Haïti) [Notre traduction]. Port-au-Prince: Editions Henri Deschamps, 1988.

- Quayson, Ato. Postcolonialism. Theory, Practice or Process ?. Cambridge : Polity Press, 1999.
- Rachet, Guy. La tragédie grecque. Paris: Payot, 1973.
- Revue (La) Hérodote n° 111, 4^e trimestre 2003.
- Richard, Nelly. Masculine / Feminine. Practices of Difference(s). Durham : Duke University Press, 2004.
- Rolland, Jean-François. Le grand capitaine. Paris : Bernard Grasset, 1976.
- Romilly, Jacqueline (de). Héros tragiques, héros lyriques. Saint-Clément : Fata Morgana, 2000.
- Rowbotham, Sheila. Women, Resistance and Revolution. New York : Vintage Books Edition, 1972.
- Saïd, Edward W. Orientalism. New York: Vintage Books Edition, 1979.
- ----- . Culture and Imperialism. New York: Vintage Books, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. Préface Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur. Albert Memmi. Paris: Gallimard, 1985. pp. 21-27.
- ----- . “Orphée noir”. Préface Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Léopold Sedar Senghor. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, pp. IX-XLIV.
- Saussure, Ferdinand (De). Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1972.
- Sembene, Ousmane. Les bouts de bois de dieu. Paris : Le Livre Contemporain, 1960.
- Senghor, Sédar Léopold. Les fondements de l’africanité ou négritude et arabité. Paris: Présence Africaine, 1967.
- Shapiro, Michael. The Peirce Seminar Papers. An Annual of Semiotics Analysis Volume I. Oxford: Berg Publishers Inc., 1993.
- Shohat, Ella. « Post-Third-Worldist Culture : Gender, Nation, and the Cinema ». Feminist Genealogies. Colonial Legacies, Democratic Futures. Chandra T. Mohanty & al. (Eds.). New York : Routledge, 1997, pp. 183-209.
- Shohat, Ella., Stam, Robert. Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media. New York : Routledge, 1994.
- Sorlin, Pierre. The Film in History: Restaging the Past. Totowa: Barnes and Noble Books, 1980.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak ? » Marxist Interpretations of Culture. Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Eds.). Basingstoke: Macmillan Education, 1985, pp. 271-313.
- Stam, Robert., Burgoyne, Robert., Flitterman-Lewis, Sandy. (Eds). New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. London: Routledge, 1992.
- Stefanson, Blandine. “L’état de la recherche sur les cinémas d’Afrique”. Notre Librairie: Cinémas d’Afrique n° 149 (octobre-décembre 2002): 48-53.
- Suret-Canale, Jean. Afrique noire occidentale et centrale. Paris: Editions Sociales, 1968.
- Tcheuyap, Alexie. “Hégémonie, féminin et paradoxes de la représentation”. Présence Francophone n° 57 (2001): 34-51.
- Thackway, Melissa. Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- Tisset, Carole. Analyse linguistique de la narration. Paris: SEDES/HER, 2000.

- Towa, Marcien. Léopold Sédar Senghor: Négritude ou servitude?. Yaoundé: Editions Clé, 1971.
- ----- . Poésie de la négritude. Approche structuraliste. Sherbrooke: Naaman, 1983.
- Trouillot, Henock. Dessalines ou la tragédie post-coloniale. Port-au-Prince: Editions Panorama, 1966.
- Ukadike, Nwachukwu Frank. Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- ----- . "The Other Voices of the Documentary: Allah Tantou and Afrique, je te plumerai". Focus on African Films. Françoise Pfaff (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- ----- . Black African Cinema. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Unamuno (De), Miguel. Le sentiment tragique de la vie. Paris: Gallimard, 1937.
- Vickers, Jill. « Feminists and Nationalism ». Gender, Race and Nation : A Global Perspective. Vanaja Dhruvarajan & Jill Vickers (Eds.). Toronto : University of Toronto Press, 2002, pp. 247-272.
- Vieyra, Paulin Soumanou. Réflexions d'un cinéaste africain. Bruxelles: Editions OCIC, 1990.
- ----- . Vieyra, Soumanou Paulin. Le cinéma africain des origines à 1973. Paris: Présence Africaine, 1975.
- Witte, Ludo (De). The Assassination of Lumumba. (Translated by Ann Wright and Renee Fenby). London: Verso, 2001.
- Zahar, Renate. L'œuvre de Frantz Fanon. Paris : Maspero, 1970.
- Ziegler, Jean. Le pouvoir africain. Paris: Seuil, 1979.